

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux-Arts

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

TOME
XVII
1980

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

PAUL PETRESCU

Membres:

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODOR ENESCU

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

RĂZVAN THEODORESCU

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

TEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

IOANA VLASIU

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, Série Beaux-Arts, paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, POBOX 136-137, télex 11226, str. 13 Decembrie, 3, 70116, București, România, ou à ses représentants à l'étranger. Le prix d'un abonnement est de \$ 20

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 71104 196, Calea Victoriei, București, România

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717, București, téléphone 50.76.80
ROMÂNIA

ANDREI CORNEA, On "Fiction" and "Authenticity" in Byzantine Pre-Iconoclastic Painting	3,
MIHAIL G. STEPHĂNESCU, JEAN C. MĂNESCU, Enluminures héraldiques des XVI ^e —XVIII ^e siècles dans la collection de l'Académie Roumaine. . .	13
MARIUS TĂTARU, Art et histoire : étapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIX ^e siècle (première partie)	47
GRIGORE IONESCU, Sur les débuts des travaux de restauration des monuments historiques en Roumanie et l'activité de l'architecte français André Lecomte du Nouÿ en ce domaine	83
MARINA MARINESCU, L'image du serpent/dragon dans la culture populaire du Sud-Est européen	127

CHRONIQUE

À travers les expositions parisiennes (1979) (RENÉ JULLIAN)	137
---	-----

COMPTES RENDUS

Răzvan Theodorescu, <i>Itinerarii medievale</i> (GRIGORE ARBORE)	143
R. Brykowski, T. Chrzanowski, M. Kornecki, <i>Sztuka Rumunii</i> (MARIA ELENA ENĂCHESCU)	144
Victor Ieronim Stoichiță, <i>Mondrian</i> (MAGDA CÂRNECI)	144
Quelques remarques sur le Catalogue <i>Paris-Berlin 1900—1933, Rapports et contrastes France-Allemagne</i> au Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1978 (AMELIA PAVEL)	146

INDEX ANALYTIQUE, <i>Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, I—XV (1964—1978)</i>	149
---	-----

ON "FICTION" AND "AUTHENTICITY" IN BYZANTINE PRE-ICONOCLASTIC PAINTING

Andrei Cornea

1. The subject of the present paper concerns a rather serious stylistic dichotomy in the Byzantine painting of the pre-iconoclastic period and it may challenge us to change some of our ideas about Byzantine aesthetics. It is prof. E. Kitzinger who notices the fact in his paper *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*¹. So while studying some pictorial works belonging to this period, among which a *Virgin with the Child* from St. Catherine of Sinai, published by G.A. Sotiriou², prof. Kitzinger draws our attention to quite a remarkable phenomenon:

In fact, in examining this icon, one is struck by the perfect antithesis between the styles the painter has used for the foreground and for the background. If Mary and especially the two saints standing at her sides in the foreground are painted in a "hieratic", rigid and conventional manner, exhibiting the well-known Byzantine tendency towards flattening and abstraction, the two angels in the background seem full of life and motion, in a quite clear attempt to evoke naturalism in a most genuine Hellenistic way.

Prof. Kitzinger notices³ the same phenomenon occurring also in other works of the 6th and the 7th centuries. One can, for instance, compare the highly naturalistic angel of St. Maria Antiqua of Rome with the much more abstract and rigid Virgin from the same pictorial ensemble. We could also compare the angel of Koimesis of Nicaea, characterized by an undoubted corporality with, say, such a dematerialized and conventional painting like the portraits of saints and donors from St. Demetrius at Salonika belonging to the same epoch.

Of course, a pictorial Hellenism surviving, at least, during the whole Byzantine first period is no longer a striking fact. Ainalov has pointed out this fact⁴ and more recent studies, such as R. Bianchi-Bandinelli's⁵ dedicated to the Ambrosian Iliad, or Kurt Weitzmann's concerned with the origins of Byzantine book illumination, have verified and confirmed this statement.

The "oases" of Hellenism in Byzantine Art actually admit an obvious explanation as far as copies and versions of Hellenistic manuscripts are concerned, but they become rather strange if exemplified with such works as icons and parietal painting. An almost complete continuity in some genres, as decorative art, or book illumination, can be, in fact, explained by using the well-known Byzantine traditionalism. Like writers who "hellenize" when using such literary genres as the eulogium and the epigram, artists also "hellenize" when they practise some pictorial genres consecrated by a long and highly cultural tradition. More than a conservation of isolated typologies and proceedings, one must here notice, in literature as well as in art, a global surviving of some genres as a whole, commanding, automatically, a special and peculiar style. On the contrary, the icons and the frescoes of the 6th and 7th centuries do not belong to a consecrated classical genre, nor have they any obligation to follow the commands of a classical style. Yet, if they choose a more or a less classical style, they do it in respect to the meaning of the person to be painted, and not in respect to the genre, as if an iconographical criterion had rather to guide this stylistical distribution.



Fig. 1. *The Virgin with the Child, St. Catherine of Sinai.*

The problem we are dealing with, is, therefore: Why do "historical" persons like Mary, Christ, several saints, generally considered as having lived as human beings, appear in images bodiless and spiritualized, while the angels, admitted to belong to the reign of the intelligible, benefit of such an outstanding and even ostentative corporality?

At the time when the dogmata of the Church⁶ ask for Christ's representations in accordance with those of an historical person, and the enemies of the religious images, on the other hand (as Philoxenus of Mabbug⁷ or Julian of Atramyction⁸), contest in particular the angelical representations, this kind of stylistic distribution seems very curious. Indeed, we could think, a priori, naturalism should connote historicity and human nature (the very ones Virgin's or Christ's icons were supposed to depict), rather than angelical bodilessness and an ethereal character. Conversely, abstraction and schematism would suit better — at least, according to our views — an expression

of the intelligible than historical authenticity. In fact, since André Grabar⁹, it is an axiom to state as an aim of the Byzantine and even Late Antique painting, the expression of the intelligible, of the spiritual, while classical art is supposed to have tried to render only the visible world¹⁰. Differences between Byzantine and classical aesthetics, so to say, could be understood in terms of differences between a transcendent and an immanent "Kunstwollen". Yet, Cyril Mango¹¹ has drawn attention to the fact that no Byzantine text seems to admit the presence of this so-called abstract vision, despite the above-mentioned opinions. What the Sinaïte icon actually reveals, points to the same idea: Byzantine people and artists did not care to express the intelligible world by means of an "abstract" image and suggesting bodilessness.

Fig. 2. *Angel, Koimesis Nicaea.*



2. Let us see, now, prof. Kitzinger's opinions on these stylistic curiosities: He does not, actually, explain too much. He says only that the naturalistic style was, during the 6th and the 7th centuries, a kind of an "iconographical attribute" of the angels, used to denote incorporeality¹². Further, he sees the reasons of the schematisation in portraiture in some "mode" of that time¹³. Obviously, these reasons are not enough, if we want to understand, precisely:

1. How did it become possible for the naturalistic style to signify incorporeality?

2. Why does the abstract "mode" mean, on the contrary, corporality and "historicity"?

However, we ought to acknowledge prof. Kitzinger's merit in having drawn our attention to the purely conventional use of the styles the Byzantine painter could master. It is up to us, now, to try to find out the reasons of these conventions which cannot have had any other support, but a cultural one.

Three short texts belonging to John of Damascus supply us, I believe, with the key of these visual paradoxes. He makes a careful distinction between several kinds of images, and we can say that his 4th and, respectively, 6th kind seem to cover the distinction between the expression of the intelligible and of the visible world. There are, in fact, two texts describing the first kind of image, and one concerning the latter:

Τέταρτος τρόπος εἰκόνας, τῆς γραφῆς, σχήματα καὶ μορφαὶ καὶ τύποις ἀναπλαττούσης τῶν ἀοράτων καὶ ἀσωμάτων σωματικῶς τυπομένων, πρὸς ἀμυδρὰν κατανόησιν Θεοῦ καὶ ἀγγέλων διὰ τὸ μὴ δύνασθαι ἡμᾶς τὰ ἀσώματα ἄνεν σχημάτων ἀναλογούντων ἡμῖν θεωρεῖν...¹⁴

"Ἀγγελος δὲ καὶ ψυχὴ καὶ δαίμων, εἴ καὶ μὴ σωματικῶς καὶ παρῶς, ἀλλὰ κατὰ τὴν ἑαυτῶν φύσιν καὶ σχηματίζονται καὶ περιγράφονται...., Εἰκονίζονται μὲν οὖν σωματικῶς..., ἀλλ' ἀσώματον καὶ νοητὴν τινα θεωρίαν δηλοῦσθης τῆς σωματικῆς εἰκόνας¹⁵.

"Ἐκτος τρόπος εἰκόνας ἡ πρὸς μνήμην τῶν γεγονότων, ἡ θαύματος ἡ ἀρετῆς, πρὸς δοξάν καὶ τιμὴν καὶ στηλογραφίαν τῶν ἀριστευσάντων καὶ ἐν ἀρετῇ διατρεψάντων, ὡς ἂν τὰ μὲν κακὰ φύγωμεν, τὰς δὲ ἀρετὰς ζηλώσωμεν¹⁶.

After having read these texts, one can remark:

a. John of Damascus clearly distinguishes between two kinds of "reflection", the former being adequate to evoke the intelligible and, hence, the angelical nature, the latter corresponding to a description of the reality, or to history.

b. The former kind of reflection, which we could call *symbol-image* appeals to no effective prototype the image could imitate. Indeed, the texts insist on a continuous opposition between the object and its image, which is unable to depict accurately what is beyond any description, i.e. the incorporeal beings ἀσώματα for instance, are σωματικῶς τυποῦμενα the intellectual contemplation νοητῆς τῆς θεωρίας is achieved through a bodily image σωματικῇ εἰκόνι etc. But there are even two more definite expressions sharpening this opposition: the knowledge we get from such images is *obscure, unclear* ἀμυδρὰ κατανόησις and the image itself gives us, in fact, only *fictions and figures*. (This is the English for the participle ἀναπλαττούσης). So, according to John of Damascus, the symbol-image is a kind of an ἀνάπλασμα or, in Latin, a "figura", an invention, or even a dream. (This is, in fact, the general meaning of the verb ἀναπλάττω as we can see from many places quoted from "koine"—Greek texts, as, for instance, from Heliodorus's *Aethiopica* I.6.)

c. The fragment no. 3, on the contrary, indicates an equivalence between the objects and their image. The keyword is here, μνήμη *memory, recording* of γεγονότων of the past, that is to say, of a *true history*¹⁷.

This kind of image, which had been recommended also by the Fathers of the Church (see the famous "silent painting speaking from the walls" γραφὴ σιωπῶσα claimed by Gregorius of Nyssa) is strongly connected with truth and authenticity in the same way as the former image was connected with fiction and invention. At any rate, all our sources agree that the "history-image" (either pictorial or literary) was recording quite accurately the features and the character of its model¹⁷.

Thus, these two kinds of images, equally important and worthy from a theological point of view, have, however, different functions and purposes, and are based on opposite principles: the symbol-image on fiction, the history-image on truth.

3. Let us leave, for a while, the problems the history-image implies, and examine those the symbol-image has, so far, raised: Let us take for granted, as John of Damascus suggested, that the Byzantine artist, who wishes to depict an angel, is obliged to create a fiction. Namely, he must have recourse to such a kind of image that no one could be tempted to assign to a material model, that is, he has to use an image "foreshadowed" by the connotation of fiction. This connotation was absolutely necessary and one could not pass over it, without a serious risk to be accused of heresy, as someone who would dare to give a definite and human face to God. In fact, the image had to be "labelled" as a fiction, in a quite clear way, and it had to be relevant to Byzantine ordinary people¹⁸.

This label which we are looking for in Byzantine art and culture, had to be something like "once upon a time", i.e. such an idiomatic syntagm able to label automatically the story that follows after as an invention, a fiction, etc. The question is, therefore, what was the cultural symbol that could play in the 6th, the 7th and the 8th centuries the role of "once upon a time" for Byzantine people, what, precisely, could mean automatically fiction, as if it were labelled.

There is only one answer available to this question: *the paganism* which obviously meant to every good Christian fallacy, fiction, untruth. But as it was extremely usual to identify and to mix up paganism and Hellenism — ἑθνικοὶ and Ἕλληνες meant practically the same — and as the Greek literature appeared to a majority, at least, as pagan¹⁹, so Hellenism, as a whole, with all its symbols, could very easily mean delusion, invention, fiction²⁰. Dialectics and rhetoric for instance — the basic elements of the Greek "paideia" — appeared suspect, arti-

ficial and even false²¹. Geography and Cosmology, as they were inherited from the Antiquity, suggested to a good Christian like Cosmas Indicopleustes, pagan illusion²².

Doubtlessly, there were always people who avoided such simplistic confusions; but a treatise like St. Basil's Πρὸς τοὺς νέους trying to prove the value and the utility of large parts of the "secular" culture, is, in fact, an answer, evoking by contrast, a universally-spread tendency towards over-identification of the Greek culture with fallacy. As a striking proof we can also produce this Kontakion of Romanos the Melod, obviously addressed especially "to the simple and poor", which achieves Hellenism-fiction identification not conceptually, but by means of assonances and quips, in order to strengthen the link as much as possible:

Ὁ ὑκοῦν ἐδόθη αὐτοῖς πάντων περιγενέσθαι
 δὶ' ὧν λαλοῦσι γλωσσῶν;
 καὶ τί φιλονεικοῦσιν οἱ ἔξω ληροῦντες;
 τί φουσῶσι καὶ βομβεύουσι οἱ Ἕλληνες
 τί φαντάζονται πρὸς Ἀρατον τὸν τρις-
 κατάρατον;
 τί πλανῶνται πρὸς Πλάτωνα;
 τί Δημοσθένην στέργουσιν τὸν ἀσθενῆ;
 τί μὴ νοοῦσιν Ὀμηρον δναιρον ἀργόν;²³

One must notice the power of such words as λαλοῦσι, φουσῶσι "they chatter", "they talk idly" φαντάζονται "they invent" πλανῶνται "they are mad", or the play on words Ὀμηρον δναιρον ἀργόν "Homer — idle dream".

Finally, we are coming to the point: Hellenic statues also, for they used to represent the faces of gods, are considered by the Christian apologists as mere fictions, missing a real prototype, as Clemens of Alexandria says: τί δὲ ὅν, ὃ μάταιοι καὶ κενόφρονες, ... τὸν ὑπερουράνιον βλασφημήσαντες τόπον, εἰς τοῦδαφος κατεσύρατε τὴν εὐσεβείαν, χθονίους ὑμῖν ἀναπλάττοντες θεοὺς²⁴.

A general stereotypic link between Hellenism and fiction was, thus, during the first centuries A.D. very effective for every Christian mind, and especially for the simple and the illiterate ones. This stereotypic link had to be even more effective in respect to the Hellenistic statues and paintings, exhibiting in most open way the fallacious

heathen gods. Even later, in the 6th and the 7th centuries, this mental stereotype had to be still at work, in a world full of antique statues, temples and ruins, still tempted by a not completely vanquished paganism and divided by ideological struggles.

On the other hand, we know that the painter who wants to depict an angel, had, as John of Damascus says, to shape an image labelled as "fiction" ἀνάπλασμα in the most evident way, so that nobody could suspect the image of having a material model, and, hence, attack it from an iconoclastic point of view. What can the painter do? Obviously, he has to shape his angel labelled as fiction, but, as John of Damascus speaking about his symbol-image, uses the very term Clemens of Alexandria had used speaking about pagan statues, ἀναπλάττω, one must think that not only the terms are here the same (and the ideas they denote), but also the style and the general features of both kinds of images. Therefore, the most simple thing the Christian painter had to do, was to use the strong mental stereotype between Hellenism and fiction. Hence, no wonder if, stylistically, the angels look like pagan Victories²⁵. Of course, the gold halos and the context were sufficient evidence of the sacred character of the painting. But nevertheless, the naturalistic style could automatically awake in the spectators' minds the stereotypic link, indicating that the image was a fiction lacking a real bodily model, as the statues of gods were, according to the Christians, mere fictions having no anthropomorphic referent they could imitate.

No doubt, the image of an angel is, as we have said before, a symbol-image; a certain reality, be it incorporeal, is always supposed to be hidden behind; that was not possible with the pagan images. The artist, however, using naturalism, points out only to the *body-missing* image the stereotypic link Hellenism-fiction was able to suggest. Between the risk of expressing too little of the angelical nature (image lacking almost totally its referent — see also John of Damascus's ἀμυδρὰ κατὰ νόησις and the risk of depicting too much of it and allowing an iconoclastic

response, the latter (and history was going to witness it) was much more serious.

Naturalism, consequently, was not an "iconographical attribute" of the incorporeality, but a "classification-index" used to range a certain type of "speech" on the shelf of a certain reflection-category, a kind of a "once upon a time" or a warning-label-like "any resemblance to reality is absolutely casual" — against any attempt to interpret the image as an actual "mimesis".

Let us also notice that this kind of labelling was not restricted only to angels' representations, as we have seen so far; there were other kinds of images to "benefit" of it either, as shown in the Ecclesiastical History of Theodorus Lector excerpted by the Byzantine historian Theophanes:

Ἐπὶ Γενναδίου, ἡ χεὶρ τοῦ ζωγράφου ἐξηράνθη, τοῦ ἐν τᾷ εἰσι Διὸς τὸν Σωτῆρα γράψαι τολμήσαντος· ὃν δι' εὐχῆς ἰάσατο Γενναδίου· ζησί δὲ ὁ ἱστορῶν ὅτι τὸ ἄλλο σχῆμα τοῦ Σωτῆρος τὸ οὐλον καὶ ὀλιγότριχον ὑπαρχει τὸ ἀληθεστέρον.

In fact, both types — the "jovian" one and the other one — were widely spread in the iconography in the 6th and the 7th centuries; (one can see them on the reverse of Justinian II's coins) and the "Greek" character of the former representation is in all respects, doubtless. From Theodorus's text it results that the beholder was interpreting quite automatically the Hellenistic style and features as an evidence for fiction, untruth, and we see that such an interpretation could beget a suspicious attitude towards the painter who, obviously, was running the risk of being accused or punished as a heretic.

It is very interesting to notice that these two representations of Christ show later a tendency to be distributed in accordance, we would say, with the degree of fiction the iconographical configuration presupposes: if the "authentic" type became characteristic of the Christ-man — a human being who was supposed to have had a real history, the "jovian" type was assigned to the Pantocrator — divine and celestial figure identified, in a way, with God the Father²⁶. In other words, the Hellenic type is consecrated to an

image lacking a direct material prototype, precisely because it had some connection with the idea of fiction.

Briefly, this is the chain of equivalences of our demonstration: naturalism = Hellenism = paganism = fiction = symbol = image = angel.

4. Let us also examine now the reverse of the coin: How did “dematerialisation”, a rigid and abstract style fit the representation of some persons, as Christ-man, Mary, several saints, donors or emperors²⁷, who were never considered but historical and human?

Generally speaking, we could answer the following: we have seen from John of Damascus’s excerpt no. 3, that the history image was based on authenticity and truth, for it was always considered as a record of the past *μνήμη τῶν γεγονότων*.

In these conditions, it will conceptually oppose the symbol image: it has a material and bodily reference and is supposed to be an accurate record. But, certainly, contents must be reflected by form and style. So, the style of the history-image will oppose naturalism and Hellenism, as truth opposes fiction.

This opposition asks for some deeper investigation: To be educated in the Greek culture, or, as Libanius of Antiochia says, to be “involved in the Greek mysteries” εἰς “Ἑλληνικὰ τέλεια”, meant, in Antiquity as well as later, to master some τέχνη “ars”; and to know how to deal with (or, at least, how to understand) a few artifices, precepts and proceedings, traditionally consecrated. The artist (and the writer) is a maker of artifices, by means of which he can induce artificial feelings and reactions in the consciousness of the public. Hence he seems to be mastering a kind of witchcraft, and his art gets magical virtues, as Martianus Capella states²⁸: “Nam veluti rerum omnium regina, et impellere quo vellet, et unde vellet deducere, et in lacrimas flectere et in rabiem concitare... quaecumque poterat (rhetorica) agmina populorum”.

The painter is also able to use pictorial illusionism like some magic means to delude not only human beings,

but, as we know from several classical anecdotes, animals too.

This magic power of art creates beauty and adornment, “decorum”. In this respect too, the writer’s and painter’s activities are similar, as we can understand from a famous text belonging to Quintilian, who makes a parallel between rhetoric and some plastic proceedings like: alternance, dysymmetry, etc.²⁹.

Yet, it is well known that although the Fathers of the Church have employed Hellenistic literary techniques and proceedings, they strove to get free of the Hellenic beauty, and saw it as being deceiving and magic. They opposed to it “the true Faith”, and the “true Book” — the Bible. But, because the Bible appeared to those highly cultivated men, educated in the most genuine Greek “paideia”, as lacking any literary value, and using no “proceedings” or rhetorical precepts³⁰, the “truth” will be mixed up with the lack of art, with the abandon of the “artistic rules”, with a “stylistic emasculation”. For, if beauty and art were fallacious and deceiving, one would have to give up beauty: *καλλὸς ὁ Πάριος λίθος ἀλλ’ οὐδέπω Προσείδων καλλὸς ὁ ἐλέφας, ἀλλ’ οὐδέπω Ὀλύμπιος*³¹.

Or, at least, one would have to avoid them when history or, rather, ecclesiastical history — the “true history”, *par excellence*, — was asking for it. That is, for instance, Socrates Scholasticus’s opinion, who criticizes Eusebius of Caesarea himself for having followed in Constantine’s life the precepts of the artificial and very elaborate rhetorical style, rather than the simplicity of history. *...ὥς ἐν ἐγκωμίῳ ᾠρόντισας ἢ περὶ τοῦ ἀκριβῶς περιλαβεῖν τὰ γενόμενα*^{32, 33}.

And once more, Socrates states, a little farther, that the Christian history requires simplicity and stylistic “humility”: *...Χριστιανικῆς δ’ οὐσυχῆς τῆς ἱστορίας, διὰ σαφένειαν ταπεινῶς καὶ χαμηλῆς γλῶσσης*³⁴.

Actually, Socrates’s ecclesiastical history is written in a very simple and even elementary style, using short, symmetric and paratactic sentences.

I think one could admit, in respect to painting too, that the history-image, supposed to be an exact record

of reality, asks for the same style, as the literary image does: if Hellenism/paganism appears as an effect of some "proceedings" and "precepts", and if all of these create a world of fiction and delusion, the history-image will have to avoid Hellenism and to keep away from dealing with its proceedings. In the same way, if the ecclesiastical history gives up rhetoric for humility and simplicity, the painting will give up the very qualities Quintilian identifies with rhetoric, like: alternance, dissymmetry, grace, rhythm, etc. Consequently, the history-image will become cold, rigid, lacking life and volume (or, better, the illusion of volume), using no "art", for otherwise it would be involved in the realm of artificiality, of rhetorical proceedings, that is, in the realm of fiction. The history-image is, therefore, abstract and "hieratic", not because of its "deeply rooted spiritualism" as believes Paul Evdokimov³⁵, but, on the contrary, because it has to deal with material, physical and historical authenticity, which cannot be but opposed to the Hellenistic symbol-image. If Hellenism was labelling everything as fiction, abstraction and hieratism will be the marks for a historical truth.

5. It is not only *the artifice* the Byzantine public sees in Hellenistic painting and literature, but also *the artificiality*: Hellenistic culture, as a whole, appears like a specifically human creation, produced by man and being able to improve man, i.e., the "free man"; it represents a basic distinctive mark between the Greek, or the Roman and the "barbarian". But the artificiality creates also fictions, fallacies, illusions. So, the Christian thinks he must oppose to the pagan temples and idolatric worshipping, conceived as *artificial things*, what appears to be *natural*: man as God's image, the whole universe as His temple, a clean consciousness and the Faith as a sacrifice³⁶.

But if truth means whatever is natural and lacks any human intervention, the "true image" too will have to lack, theoretically of course, any human action; that is, it will have to be "un-made by human hand" ἀχρηροποίητος, or, at least, very

close to such an ideal. The question one has to put in this moment, is whether the "hieratic" and "abstract" manner in the portraiture of the pre-iconoclastic period was not, in fact, an attempt to record the typology supposed to be proper to the ἀχρηροποίητος, and whether the abandon of any human subjectivity (certainly, understood in a classical way) did not actually lead to an image close to a mask-type and to a kind of mechanical print of the face. It does not seem impossible to me that the "portrait mode" was, actually, a "mode" of the ἀχρηροποίητος, namely, an attempt to express a quality, an "un-made-by-hand-ness", by means of some pictorial devices, like rigidity, symmetry, etc., seen as contrasting forms on the Hellenistic and naturalistic background. I think this opinion is stressed, if we notice that the Greek ἀχρηροποίητος is usually not very exactly translated as "un-made by (human) hand", for it should be translated "which cannot be made by (human) hand". In that case, it denotes not only a mere historical and casual event, but also a general quality the painter probably, should evoke, using his art, so that everybody would be able to "read" on the icon this supposed "un-made-by-hand-ness", suggested also by the Greek term.

Finally, we must say that if the authenticity and the "HiFi"-qualities were to be found out where it seems to be no human direct intervention, within the virtues of the "mechanical" printing, the fact should not appear very odd to us, modern people. At any rate, one can think — and the fact asks for farther investigation — the Byzantine style in this period, at least, was not only a label for authenticity, but also a mark of a so-called "automatic" record.

6. The conclusions we have reached so far present what one could call Byzantine aesthetics, in a rather paradoxical light: First, it seems that there is no more place for explaining the Byzantine style by using the famous Eastern influence. Yet, in fact, several scholars³⁷ have already stressed that the most important and significant artistic and cultural trend in the Late Antique and Byzantine world, must

be explained particularly by an inner tendency, as actually we have done.

The most important conclusion is, in our opinion, that we were obliged to deny to the Byzantine image its almost generally recognized spiritualism. If this image looks abstract, "hieratic" and un-naturalistic, this is not because it would want to express an intelligible and spiritual value, but, rather, because it aimed to an "automatic" record of the material reality. Of course, stylistically, the Byzantine image is the very antithetic term to the Hellenistic one, yet not as spirituality opposes materiality, as one commonly thinks, but in the quite opposite way. Its peculiar features seem to be the signs of a bodily substance, and it is the authenticity and not the transcendence that can explain it. Conversely, the symbol, which indi-

cates the spiritual world, occurs precisely in those Hellenistic and naturalistic "quotations" we have mentioned, but whose sense was considered as being well suited to mean fiction. Briefly, the Byzantine painting (inasmuch as it was an actual creation) did not keep away from a certain sense of humanity by passing over, in the divine world, for it remains below, so to say, in the realm of mechanics. And if the naturalistic style appeals to us, today, as a sign of the bodily immanence, while geometry and schematism evoke spirituality, one should not look at the Byzantine painter as being someone to have turned the world upside down. For he has suffered the consequences of a basic ideological polarisation, accepting to be manipulated by the cultural binary crystallization that followed.

Notes

¹ See *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress München 1958* IV/1.1—50, reprinted in, ERNST KITZINGER, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Indiana University Press, 1976.

² G. A. SOTIRIOU, *Icônes byzantines du Monastère du Sinai*, in *Byzantion*, 1939.

³ E. KITZINGER, *op. cit.* and also in *Icons of the 7th century* in the same volume as the previous study.

⁴ D. V. AINALOV, *The Hellenistic Origins of Byzantine art*, reprinted, New-Brunswick, 1960.

⁵ R. BIANCHI-BANDINELLI, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad*, Olten, 1955; KURT WEITZMANN, *Illustration in Roll and Codex*, Princeton, 1970.

⁶ See the 82nd Canon of the Quinisext Council, I. D. MANSI *Sacrorum nova et amplissima collectio*, XI 977ff.

⁷ E. KITZINGER, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, in *Dumbarton Oaks' Papers*, 8, p. 131.

⁸ See the letter sent by Hypatius of Ephesus to Julian in: CYRIL MANGO, *The art of The Byzantine Empire, Sources & Documents*, New-Jersey 1972, p. 116.

⁹ ANDRÉ GRABAR, *Platon et les origines de l'esthétique médiévale*, reprinted in the volume *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968.

¹⁰ G. MATHEW, *Byzantine Aesthetics*, London, 1965, p. 19; CH. DELVOYE, *L'art byzantin*, Paris, 1967, p. 11, etc.

¹¹ CYRIL MANGO, *op. cit.* p. XII.

¹² KITZINGER, *Byzantine art*... p. 47.

¹³ Idem, *Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art* in *The Art of Byzantium and...*, p. 266.

¹⁴ JOHN OF DAMASCUS, *De Imag. Or. III* PG 91, 1337ff. "The fourth kind of image is when Scripture (or the painting, for 'graphie' can also mean

painting) invents figures, forms and symbols for invisible and incorporeal things, and the latter are represented in bodily form for the sake of a faint understanding of God and the angels, inasmuch as we are unable to contemplate incorporeal beings without figures that correspond to our comprehension... (or rather... that correspond to us)".

* For the texts supplied with this mark I give Cyril Mango's translation, from the above-mentioned volume; the rest is translated by me.

¹⁵ *Ibidem* 32. "The angel, the soul, and the "daimon" are not formed and circumscribed in a corporeal and solid fashion, but according to their own nature [...] They are depicted in a corporeal way [...] but this corporeal image shows an incorporeal and intelligible vision".

¹⁶ The sixth kind of image serves as a record of the past, of the miracles or of the virtues, for the glorification and honor of those who were the best and the virtuous, in order to allow us to avoid which was bad and to imitate which was worthy. *Ibidem* 23. *

¹⁷ See C. MANGO, *op. cit.*, p. XIV.

¹⁸ I make this remark, because one could think that naturalism interpreted in a Platonic way, as illusionism, could create automatically the connotation of fiction. Even if for learned people things could be so (which is not very sure), it seems to me hard to believe that ordinary people would pay more attention to a purely literary tradition than to the direct impression of life the naturalism evokes.

¹⁹ See the interesting identification of Libanius of Antiochia: ἐπεὶ ἡδύτοι

²⁰ See the frequency of such words as ἀπάτη or ψεύδος applied by Christian authors to the secular culture.

²¹ GREGORY OF NYSSA, *De anima et resurrectione*, P.G. LXI.

²² WANDA WOLSKA, *Recherches sur la Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes. Théologie et science au VI^e siècle*, Paris, 1962.

²³ J. GROSSDIDIER DE MATONS, *Romanos le Mélode*, Paris, 1977, p. 184: "So was it given to them to be the best of all by their tongues? And why do the pagans quarrel and talk nonsense? Why do they chatter and talk idly? Why do they delude themselves with the three times bastard Aratos? Why are they mad following Plato? Why do they love the impotent Demosthene? Why don't they see Homer as an idle dream?"

²⁴ CLEMENS OF ALEXANDRIA, *Protreptikos* PG 153: "Why, you fools, blaspheming the supercelestial place have you drawn down your faith and have you invented earthy gods?"

²⁵ THEODORUS LECTOR, *Hist. eccl.* P.G. 86, 173 "At the time of Gennadius was withered the hand of a painter who dared to paint the Saviour in the likeness of Zeus. Gennadius healed him by means of a prayer. The historian says that the other form of Christ, viz. the one with short, frizzy hair, is the more authentic".*

²⁶ See, for instance, the Pantocrator from Nea Moni of Chios, who seems to depict Zeus as Homer describes him in the famous verses:

Ἡ κυανέσθιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων, ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χεῖται ἐπερωόσαντο ἀνάκτορς κραιπὸς ἐπ' ἄθλα-
νατοίοι... Il 1, 528 59.

²⁷ See the presence of the "abstract mode" in portraiture.

²⁸ MARTIANUS CAPELLA, *De nupt.* V. "For, like an almighty queen, rhetoric could lead anywhere she would and take from anywhere the masses of people and also bring them into tears and incite fury".

²⁹ QUINTILIAN, *Inst. Or.* XIII.

³⁰ See J. MARROU, *S. Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, p. 458.

³¹ CLEMENS OF ALEXANDRIA, *op. cit.* "The marble of Paros is beautiful, but it is not Poseidon, the ivory is beautiful, but it is not Zeus".

³² SOCRATES, *Hist. eccl.* P.G. 67, I, 1, "... he wrote as if he had tried to write rather an encomium than to record accurately the past".

³³ This opposition between history and rhetorics can be found since at least Lucian of Samosata.

³⁴ SOCRATES, *op. cit.*, III, 1. "... for Christian history being the matter, in order to be clear, the style has to be humble and terrestrial".

³⁵ PAUL EVDOKIMOV, *L'Art de l'icône. Théologie de la beauté*, Bruges, 1970.

³⁶ MINUCIUS FELIX, *Octavius*, 32, 1-3.

³⁷ ERNST KITZINGER, *Early Medieval Art*, Indiana Univ. Press, p. 17.

On peut affirmer que l'étude systématique et détaillée de l'évolution de l'enluminure héraldique des lettres patentes d'anoblissement est encore au berceau partout en Europe. On ne connaît pas encore le nombre total des diplômes existants ni leur distribution selon les souverains émetteurs, les zones géographiques ou les nations. Au point de vue spécial de l'histoire des arts, les connexions entre l'enluminure héraldique des diplômes et les ateliers contemporains de miniature restent encore obscures et les noms des artistes enlumineurs ne sont pas connus¹.

Si l'art héraldique existe comme tel à partir du second quart du XII^e siècle, les concessions d'armoiries de par les monarques ne font leur apparition que deux siècles plus tard. La première lettre d'anoblissement contenant un dessin des armoiries conférées émane d'un vicaire pontifical (1316, Viterbo), les suivantes, de l'empereur Louis de Bavière (1338). Les concessions de cimiers en Hongrie, à partir de 1326, ressemblent plutôt à des augmentations d'armoiries préexistantes.

Considérant que la publication des diplômes d'anoblissement à enluminures héraldiques contribuera à mettre en valeur l'activité artistique des chancelleries des souverains d'Europe et constituera en même temps une riche source historique pour la peinture du moyen âge et des temps modernes, nous nous sommes proposé de publier et d'analyser du point de vue artistique et héraldique quelques diplômes provenant surtout des collections de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, pour la plupart inédits.

Ces diplômes émanent de deux sources différentes : la chancellerie des princes de Transylvanie, et la chancellerie hongroise de l'Empire des Habsbourg, l'une comme l'autre héritières de l'ancienne chancellerie royale de Bude, auxquelles s'ajoutera après 1689 une division transylvaine de la chancellerie impériale, distincte de la division hongroise².

Sur l'activité artistique d'un atelier de miniatures travaillant à la cour de Mathias Corvin, l'humaniste d'origine roumaine Nicolaus Olachus, entré

ENLUMINURES HÉRALDIQUES DES XVI^e—XVIII^e SIÈCLES DANS LA COLLECTION DE L'ACADÉMIE ROUMAINE

*Mihail G. Stephănescu et
Jean C. Mănescu*

très jeune au service du roi Vladislas II, nous a laissé un précieux témoignage. L'atelier où travaillaient environ trente enlumineurs était conduit par Philippe de Raguse. On suppose que, à côté de son activité principale qui était l'enluminure des manuscrits de la célèbre bibliothèque «Corvina», le même atelier exécutait aussi l'enluminure héraldique des lettres patentes et d'autres catégories de documents³. Malheureusement, des témoignages pareils manquent pour les époques plus récentes.

La plupart des diplômes étudiés sont écrits sur une feuille de parchemin de dimensions très variées, les armoiries peintes dans un cadre rectangulaire, immédiatement au-dessous du nom de l'émetteur, dans l'angle gauche supérieur du texte. Les dimensions moyennes de l'enluminure héraldique sont d'environ 10 × 12 cm.

Les documents portent la signature du souverain émetteur et sont presque toujours contresignés par le chancelier et par un secrétaire et validés du grand sceau appendu de cire rouge en nid de cire naturelle ou en capsule de bois ; une seule fois, un petit sceau, toujours appendu, remplace le grand.

À partir du second quart du XVIII^e siècle, le format des diplômes émis par les empereurs comme princes de Transylvanie, ou comme rois de Hongrie, devient celui des diplômes impériaux.

Ces diplômes sont formés de plusieurs feuillets de parchemin reliés en volume *in-quarto*. Les armoiries occupent le verso du feuillet de garde. La reliure est de velours pourpre. Le sceau appendu par un cordon somptueux est protégé dans une capsule métallique ou en bois.

Nous n'insisterons pas sur le contenu des diplômes étudiés, sur leur importance comme sources historiques. Elles reflètent en grandes lignes l'histoire sociale et politique de la Transylvanie. Les anoblissements massifs d'hommes de guerre de provenance surtout paysanne, servile quelquefois — parmi lesquels des descendants des knèzes et paysans libres des anciennes zones roumaines de Hațeg, Maramureș, Zarand et autres, des boyards roumains du Pays de Făgăraș, mais aussi des mousquetaires à cheval roumains et des mousquetaires à pied sicules, des haïdouks du Bihor, et autres catégories de paysans roumains, sicules ou magyars, s'étant distingués dans les luttes contre les Turcs ou contre les Impériaux⁴ — sont un moyen de récompenser les services rendus mais aussi une politique d'augmentation numérique de la petite noblesse comme contrepoids à l'influence de la haute.

Les anoblissements de prêtres orthodoxes roumains de par les princes réformés sont un phénomène lié à la lutte commune contre l'influence du catholicisme⁵.

Après l'incorporation de la Transylvanie à l'Empire, en 1688, les anoblissements reflètent surtout l'ascension à la noblesse de la classe moyenne, l'importance de certaines branches de l'économie, comme les exploitations minières de Zlatna, mais aussi des opportunités de politique étrangère, comme par exemple l'anoblissement de sujets valaques et moldaves.

Chaque fois qu'un de ces cas se présentera nous essaierons de le mettre en évidence en parlant du diplôme respectif. Mais telle n'est pas la destination de notre étude, consacrée exclusivement à l'enluminure héraldique de ces documents.

Le progrès de l'art typographique apportait avec soi la disparition du livre manuscrit, le domaine de manifestation fondamental de l'art de l'enlu-

minure. Ainsi, les armoiries peintes sur parchemin, en-tête des diplômes d'anoblissement du XVII^e au XIX^e siècles deviennent presque l'unique terrain sur lequel l'art de l'enluminure a pu survivre, et il serait grand temps que les historiens de l'art leur accordent l'intérêt qu'elles méritent.

Mais, reflétant avec beaucoup de fidélité l'époque historique où elles furent créées, ces armoiries peuvent devenir aussi des sources d'une certaine importance pour l'histoire du costume, de l'armement, des métiers, etc. et, partant, pour l'histoire générale.

Notre présente étude voudrait marquer un nouveau pas dans la direction de la publication intensive des très nombreux documents de cette sorte, presque toujours inédits, qui se trouvent dans les divers fonds d'archives ou de musées, ou même dans des collections privées.

Un nouveau pas, car le premier en Roumanie a été fait près d'un demi-siècle plus tôt par A. Veress qui, dans ses éditions de documents, ne publiait presque jamais un diplôme de noblesse sans en accompagner le texte d'une reproduction en dessin, presque toujours fidèle, des armoiries conférées⁶.

Dans sa communication présentée au X^e Congrès International des Sciences généalogique et héraldique, le savant hongrois D. Radoesay arrivait à la conclusion qu'entre 1533 et 1537 le personnel de la chancellerie royale de Bude avait migré vers Vienne⁷. Il est loisible de supposer qu'un contingent de ce personnel se serait orienté vers le roi national Jean de Zapolya, fondant ainsi ce qui deviendra dans les décennies suivantes la chancellerie transylvaine. Quels ont été exactement les liens de parenté entre la chancellerie hongroise de l'Empire et celle des princes de Transylvanie, nous le saurons quand un nombre suffisant d'armoiries de la période 1540–1570 sera dépisté et publié. La section transylvaine du « Nouveau Siebmacher »⁸ n'abonde pas en armoiries datant de cette période et les chances pour qu'on découvre un bon nombre de diplômes inconnus aux auteurs de cet important recueil sont plutôt faibles.

Le premier des diplômes transylvains étudiés ne date que de la fin du règne

de Sigismond Bathory (diplôme de Jakob Was, 1597) (fig. 3) et n'est pas concluant du point de vue de l'art de l'enluminure, les armoiries n'ayant pas été peintes dans l'atelier de la chancellerie princière. Les deux diplômes suivants (Boer, 1599 et Chiokoniesty, 1600 fig. 4 et 5 proviennent de la chancellerie d'André Bathory et, respectivement, de Michel le Brave. Leur style est identique : écu Renaissance symétrique ; casque de joute couronné taré de profil ; lambrequins symétriques ayant de chaque côté deux branches, la première en pronation, la seconde en supination ; fond uni représentant une pièce d'étoffe d'une nuance de rouge plus ou moins contrastante avec le rouge héraldique, selon l'importance accordée à cet émail dans la composition chromatique des armoiries et décoré d'arabesques comme l'est aussi le champ de l'écu ; cadre rectangulaire d'or.

Ce style d'enluminure héraldique qui date peut-être du règne de Jean Sigismond (1541—1571) prévaudra dans l'atelier de la chancellerie transylvaine jusqu'à ce qu'elle cesse d'exister⁹, car cette chancellerie se montra particulièrement conservatrice. Nous pouvons toutefois supposer que d'autres types d'encadrement dérivés de la niche Renaissance ont aussi été en usage parallèlement. L'enluminure du diplôme Was en serait l'interprétation profane. Une innovation dans la décoration extérieure aura lieu pendant le règne d'Étienne Boeskey (1605—1607) sous l'évidente influence du style de la chancellerie impériale : les armoiries sont entourées d'une guirlande de lauriers d'une construction spéciale ayant à son sommet les armes familiales du prince flanquées des écus de Hongrie et de Transylvanie¹⁰.

Nous retrouverons cette décoration dans un diplôme datant du règne de Georges Rakoczi I (Halmagyi, 1639) mais sans les armoiries du prince de Transylvanie. Les autres diplômes transylvains étudiés : Breazul, 1653 ; Fonnai, 1658 ; Bratan et autres, 1659 ; Pap, 1674, n'ont pas été enluminés dans l'atelier de la chancellerie transylvaine.

À l'instar du diplôme Was (1597) susmentionné, celui de Fonnai a été

enluminé à l'époque par un amateur, celui de Breazul, de même, mais, au XVII^e siècle, les deux autres ont été délivrés sans enluminure, celui de Pap avec un vague brouillon d'armoiries au crayon qui nous donne la clé de la discordance entre le dessin héraldique très correct et la décoration tenant d'un art presque populaire dans le diplôme de Was.

Le style de la chancellerie royale de l'Empire, est plus varié autant au point de vue de la composition héraldique qu'à celui de la décoration extérieure :

Le premier de ces diplômes (Darvassy, 1563, fig. 1) provenant de la chancellerie de Ferdinand I^{er}, a les armoiries peintes à même le parchemin, le cimier s'intégrant en quelque sorte dans la calligraphie de l'intitulation, ce qui nous semble moins courant même à cette époque. La décoration du diplôme suivant (Wayda, 1572, fig. 2) est, comme dans les diplômes transylvains, une pièce d'étoffe rouge à arabesques d'or dans un cadre rectangulaire d'or. Au XVII^e siècle une sélection des blasons de l'empereur s'ajoutera constamment à la décoration extérieure de l'enluminure, qui devient plus compliquée selon le style baroque de cette époque. Une guirlande de lauriers ou de palmes circonscrit les armoiries du bénéficiaire et les sépare des écussons aux armes des royaumes et des provinces de l'Empire. Il y en a quatre aux coins libres autour d'un grand cartouche baroque dans le diplôme Nyikora de 1626 (fig. 6). Plus tard, sous Léopold I^{er}, la composition devient stéréotype : fond rouge clair, carmin ou rose ; guirlande, armes de l'empereur au sommet, écus de Hongrie, de Bohême, de Dalmatie et de Croatie, sommés de couronnes à trois fleurons, aux quatre angles (Nicolaiides, 1665, fig. 10), mais aussi comte Brancovan, 1688¹¹.

Les diplômes délivrés par la section transylvaine de la chancellerie de l'Empire après 1689 auront sous Léopold I^{er} une enluminure héraldique analogue, mais les quatre écussons des angles sont maintenant ceux de Hongrie (pour les « Partes »), de la Transylvanie (Voïvodale), des Sicules et de la Transylvanie Saxonne. (Diplômes Boer — Halmagyi, 1701 et Boia, 1703, fig. 11 et

12.) Dans les premières années du règne de Charles VI, les armes de l'empereur comme prince de Transylvanie (aigle de l'Empire chargé de l'écusson parlant aux sept tours) occuperont le sommet, les écus de Bohême, de Dalmatie et de Croatie reprendront leur ancienne place et un cinquième, aux armes de Bosnie, viendra s'insinuer à la base de la composition (diplôme Berebunä, 1718, fig. 14).

Vers la moitié du règne de Charles VI, le format des lettres patentes change. Le nouveau type de lettres patentes est formé de plusieurs feuillets de parchemin reliés en volume *in-quarto* à reliure de velours pourpre. Les armoiries sont peintes sur le verso du feuillet de garde, au milieu d'une composition décorative qui en occupe toute la surface et rompt totalement avec les traditions des siècles passés. La pointe de l'écu des armes du bénéficiaire repose sur un carrelage de dalles de marbre bicolore. Le fond est un ciel bleu avec quelques nauges blanches au-dessus d'un petit paysage dont l'aspect semble varier d'un diplôme à l'autre. Ce fond est délimité par les courtines d'une ample draperie pourpre richement frangées et décorées de broderies d'or et constellées des blasons des royaumes et provinces de l'Empire sommés, au début de l'aigle de l'Empire (diplôme Haubald-Medra, 1726, fig. 15), plus tard, des armes de Transylvanie (Novak, 1753 et Lukaes, 1762, fig. 16 et 17) ou de Hongrie (Philadelphi, 1790, fig. 18), selon la chancellerie provinciale émettante.

C'est comme un retour, après deux siècles, de l'ancienne niche Renaissance, à une époque différente qui l'interprétera selon son propre style.

Quant au style héraldique des armoiries des bénéficiaires de diplômes impériaux d'avant et d'après 1688, nous donnerons des détails dans les commentaires sur chaque blason à part. Notons, toutefois, l'apparition pendant le règne de Marie Thérèse de l'écu de

la forme conventionnelle des traités du blason, dit français moderne, qui régnera désormais pendant un siècle et plus dans la chancellerie impériale et dans celle de l'Empire d'Autriche qui lui succédera en 1806.

On parle communément d'une crise du style héraldique en Europe centrale, s'installant au XVII^e siècle et durant jusqu'à la «renaissance» de l'art héraldique dans la seconde moitié du XIX^e, phénomène distinct de celui du déclin de l'art héraldique en soi, sous l'influence du naturalisme de la Renaissance. Or, à ce sujet, une constatation nous semble s'imposer. Le caractère éminemment conservateur des chancelleries héraldiques influe sur le style des ateliers d'enluminure attenants, lui imprimant une tendance pareillement conservatrice, grâce à laquelle il devient parfois difficile de saisir une différence entre un dessin de la seconde moitié du XVI^e siècle et un autre de la fin du XVII^e.

Les premiers signes de la crise nous semblent apparaître vers 1700 sous la forme de tâtonnements vers le style des époques révolues, perceptibles dans le dessin des lambrequins (diplôme Boia, 1703, fig. 12, mais aussi Haubald-Medra, 1726, fig. 15). Nous croyons ne pas faire fausse route en affirmant que ce genre de tâtonnements «passésistes», évidemment fondés sur l'étude de modèles d'art héraldique des bonnes époques, a contribué à la sauvegarde d'une certaine fraîcheur de style, même sous l'empire du style international qui s'intronise pendant le règne de Marie Thérèse, preuve le dessin animalier du diplôme Lukaes (1762, fig. 17).

La crise du style héraldique ne gagnera l'atelier d'enluminure de la chancellerie impériale que vers la fin du XVIII^e siècle et les armoiries du diplôme Philadelphi (1790, fig. 18) nous semblent concluantes. Nous reviendrons sur tout cela dans nos commentaires sur les armoiries des diplômes respectifs.



(1) 1563 décembre 13, Vienne. Ferdinand I^{er}, Empereur des Romains, roi de Hongrie, etc. anoblit Ambrosius Darwasszy, le châtelain de Pincota «*perfectus arcis Pankotha*» avec ses frères,

Ioanes et Ladislaus, et sa mère Elisabetha, pour fidélité à la Couronne, au roi et à la «*Respublica Christiana*», fidélité que ses services avaient prouvée en maintes occasions.

Parchemin en bon état de conservation. Signature (M.P.) de l'empereur et roi. Contresigné (M.P.) Nicolaus Olachus, archevêque d'Esztergom, chancelier du royaume de Hongrie. Sceau appendu de cire rouge en bon état.

Armes : D'azur à la barre d'argent, chargée de deux roses de gueules (boutonnées d'or) au lion au naturel (d'or, lampassé de gueules, armé de sable) brochant, tenant de sa patte dextre une queue de paon (de sinople). Casque de joute couronné. Cimier : le lion, issant, tenant de sa patte dextre une épée (couleur de fer) haute en pal. Lambrequins : d'azur et d'or à dextre, de gueules et d'argent à sénestre [coelestino, croceo, albo et rubro coloribus variegata]. Nous avons mis entre parenthèses (...) les détails qui ne résultent pas de la description que donne le texte du diplôme et entre crochets [...] les éventuels extraits du texte même.

Les armoiries sont peintes « in capite litterarum » à même le parchemin, sans aucun encadrement ornemental, ce qui doit être assez rare.

L'écu Renaissance symétrique a des contours assez sévères, avec les échancrures et les protubérances atténuées, le bord du chef bombé et doré, la pointe arrondie et en accolade, ornée seulement de deux petites entailles. Le dessin héraldique des meubles est assez correct; le lion à queue multicolore a beaucoup d'expression et une certaine allure, ne serait le dessin embarrassé de ses pattes d'arrière.

L'artiste s'est permis quelques licences : il a fait brocher l'une des roses sur la queue du lion et semble avoir converti en or la couleur naturelle de celui-ci. Le casque, couleur de fer et sans doublure de couleur n'est pas mal dessiné (il est même assez « waffenrichtig »), mais ses dimensions sont excessivement réduites (2/7 de la hauteur de l'écu); ce qui le rend incompatible, non seulement avec ce dernier, mais aussi avec la couronne et les lambrequins.

Le lion du cimier, placé entre deux longs rubans endoyants, est trop petit,



Fig. 1. Darvassy, 1563.

primo, par manque d'espace, l'épée et le bout de la queue devant pénétrer dans l'espace réservé au nom du souverain, et, *secundo*, parce que l'artiste a tenu à le représenter avec sa queue, ce qui n'est pas conforme aux bonnes traditions. L'épée (appelée *gladius* dans le texte) est une sorte de rapière à longue lame effilée, la garde formée de deux courtes branches pommetées et d'une coquille ronde. Les lambrequins ont des branches multiples, enchevêtrées, tendant à former une masse compacte sur les flancs de l'écu.

L'or et l'argent ont été réalisés avec du jaune et du blanc, quoique le nom du souverain ait été écrit avec de l'or véritable. Ceci correspond d'ailleurs au texte latin de la description. Le bleu céleste du champ et des lambrequins a viré avec le temps au gris.

La famille figure dans la section hongroise du *Nouveau Siebmacher* avec le diplôme du 13 décembre 1563, mais dans le dessin des armoiries la barre a été convertie en fasces, ce qui d'ailleurs correspond mieux à la description latine.

Christofor Wayda de Joswa, capitaine de cinquante cavaliers de Iaurinum (Raab), qui s'était brillamment distingué dans la dernière campagne contre les Turcs.

Bibl. Académie de la République Socialiste de Roumanie, P. 588.

Parchemin en excellent état de conservation. Initiales finement ornées. Signature (M.P.) de l'empereur. Contresigné : Nicolas Istvanffy, conseiller royal, et Jean Listhiosi, secrétaire. Sceau appendu de cire rouge protégé dans un nid de cire blanche, en bon état.

Armes : D'azur à deux cavaliers affrontés en costume militaire hongrois et ture, combattant avec leurs lances sur une terrasse de sinople, le premier transperçant de sa lance le second, renversé avec son cheval et laissant échapper la sienne ; au soleil d'or posé au point du chef. Casque à grilles couronné. Cimier : un lion issant d'or, lampassé et armé de gueules, brandissant de sa patte dextre un cimier d'argent garni d'or. Lambrequins d'azur et d'or.



Fig. 2. — Wayda, 1572.

Le blason latin, assez laconique, nécessite sans doute quelques précisions supplémentaires, car la scène de combat représentée dans l'écu de ces armes est un véritable petit tableau, très minutieux dans ses détails et, partant, très instructif pour l'histoire du costume à l'époque.

Le bénéficiaire, barbu et paraissant d'un certain âge, porte un costume militaire de sable et un manteau de léopard flotte de ses épaules. Il est coiffé d'un haut bonnet d'étoffe de sable retroussé de fourrure de léopard et orné sur le devant d'une ample aigrette. Ce bonnet a exactement la forme de celui que portera, un demi-siècle plus tard, le prince de Valachie Matei Basarab, dans la gravure bien connue. Ses bottes sont en cuir roux.

Il est monté sur un cheval pie (alezan et blanc), bridé de sable, les rênes de même, le tout cloué d'or, housé de gueules à broderies d'or, la tête sommée de trois plumes d'autruches de sable et paraissant assaillir son adversaire quadrupède. Le Turc, monté sur un cheval bai, affaissé sur son train de derrière, est habillé de pied en cap (turban et robe longue) de gueules. En dehors de la lance qui lui a échappé des mains, il a un sabre garni d'or dans son fourreau de sable à renforts et bouterolle d'or et un bouclier carré de cuir fauve, naïvement marqué du croissant surmonté de l'étoile. Le turban, ainsi que la tête du cheval, sont ornés d'aigrettes de sable. Le sang jaillit en abondance de sa blessure.

Le soleil a une expression martiale peu commune, mais parfaitement justifiée par le sanglant spectacle qu'il éclaire.

Au point de vue strictement héraldique, le sujet est des plus ingrats. Aussi n'est-ce que dans l'exécution des ornements extérieurs que le maître de cette miniature a pu donner l'exacte mesure non seulement de son talent d'enlumineur, mais aussi de son savoir en matière d'art héraldique. La forme de l'écu est particulièrement élégante : bord supérieur bombé et doré, enroulé discrètement aux extrémités, flancs franchement concaves, pointe en accolade. Son champ est finement diapré dans sa partie centrale, délimitée d'un double trêcheur extrêmement fin qu'interrompt la terrasse. Le casque d'acier, grillé et bordé d'or, le médaillon et sa chaînette de même, doublé de gueules, est taré de profil. Les grilles sont renforcées d'un fin treillis à l'intérieur. La couronne est d'or ciselé, sans pierrieres. Comme aux bonnes époques de l'art héraldique, le lion issant du cimier ne montre que la partie supérieure de son corps et ses pattes de devant, un peu trop courtes. Il est assez rigoureusement stylisé et la ligne de son cimier a beaucoup d'élégance. Les lambrequins sont d'une construction qui dénote une connaissance approfondie des bonnes traditions de l'art. Ils n'ont de chaque côté que deux branches bien individualisées qui se développent en supination et rétroflexion, ce qui est assez curieux à cette date. Quelques longues tresses d'or à sinuosités capricieuses se détachent des lambrequins et évoluent, en le rehaussant, sur le fond vermeil, diapré d'un rouge plus sombre, de la miniature. Ce fond est délimité d'un mince cadre rectangulaire d'or ayant quelque relief qui semble suggérer un cadre authentique,

Malgré le contenu ingrat de l'écu, il est difficile de ne pas admettre que les armoiries du diplôme de Christofor Wayda ont grand style.

Si les scènes de combat où s'affrontent des fantassins chrétiens et tures ont une tradition déjà ancienne et vont constituer un héritage commun des

deux chancelleries — transylvaine et impériale —, les combats entre cavaliers (ou entre un cavalier et un fantassin) semblent avoir été une spécialité de cette dernière pendant toute la durée de la « Longue Guerre » de la Ligue Sainte contre les Tures. Nous reproduisons, comme pendant au blason de Wayda, qui date du début de cette guerre, un autre qui n'en constitue que l'écho, car il date probablement de 1614. Nous l'avons trouvé dans l'empreinte à l'encre de Chine du sceau annulaire d'un boyard valaque, le *comis (comes stabuli)* Démètre Buzinca (m. 1641) : dans l'écu (de forme française !), un cavalier contourné combat un janissaire (?) qui semble lui avoir décoché une flèche, sur une terrasse ; au point du chef, un corbeau volant, tentant dans son bec une croix (symbole de Valachie). Casque couronné taré de profil. Cimier ; le cavalier issant par la croupe de son cheval et brandissant une épée qui supporte de sa pointe une tête de Ture. Lambrequins. Plus de quatre décennies séparent les armoiries de Buzinca de celles de Wayda, mais on verra bien qu'il y a entre ces deux armoiries une sorte de parenté. Comme un combat où figure au moins un cavalier doit nécessairement se déployer sur l'horizontale, il n'occupera que la moitié inférieure de l'écu, de sorte que le grand espace resté libre devra être occupé d'un meuble à caractère plus ou moins symbolique. Dans un cas, ce sera le soleil, dans l'autre l'emblème national de l'impérrant.

Cette famille Wayda ou Vajda, probablement éteinte, ne figure ni parmi les dix familles roumaines du nom recensées en 1862. (I. cav. de Pușcariu, *Date istorice privitoare la familiile nobile române*, I, Sibiu, 1892, p. 23, 31, 32, 34, 55, 61, 68, 80, 81, 83, 84, 89, 92, 93, 98, 129, 151 ; II, Sibiu, 1895, p. 50—51), ni parmi les huit familles dont parle Nagy Ivan (*Magyarország családai czimerekkelés nemzékrendi táblakkal*, Pest, 1858).

D'autre part, nous n'avons pu identifier la localité Ioswa, d'où l'impérrant était originaire, et qui probablement n'est pas en Roumanie.

(3) 1597, avril 20, Alba Iulia, Sigismund Bathory, prince de Transylvanie, etc., anoblit Jacob Was de Rakos qui s'était distingué au siège de Lipova où il s'était conduit « viriliter », lui accordant en outre exemption d'impôts et de prestations pour sa maison située dans le village de Rakos de l'ancien siège sicule d'Arannias (Aries) en Transylvanie.

Bibl. Acad. de la République Socialiste de Roumanie — CCCII-2

Parchemin en médiocre état de conservation. Les armoiries ont été peintes en dehors de la chancellerie princière. Signature (M.P.) du prince. Contresigné : Stephanus Josika, chancelier et Joannes Balaffi, secrétaire. Sceau appendu, perdu.

Armes : D'azur à l'homme (habillé d'une veste de gueules et coiffé d'un petit chapeau de sable à bords retroussés) brandissant de sa dextre un « glaive » (qui est un grand sabre à large lame d'argent), la sénestre à la hanche, et issant d'une couronne d'or. Casque de joute à lambrequins « variorum colorum » (d'azur et d'or à dextre, de gueules et d'argent à sénestre).

Ce Jacob Was n'était évidemment qu'un pauvre diable. Paysan et ouvrier, il avait participé à la campagne du Banat, selon toutes probabilités dans ce qu'étaient les troupes de génie de l'époque, car il est question dans ce diplôme de « rebus fidei et *industriæ* suæ commissis » (œuvres confiées à sa fidélité et à son industrie). S'il avait brigué l'anoblissement, c'était surtout pour affranchir sa petite propriété des lourds impôts dont les Bathory accablaient depuis quelques décennies les Sicules. Cela ressort très clairement du texte même du diplôme, le seul entre les documents qui forment l'objet de notre étude, où il soit question d'exemption de taxes. Cela ressort aussi de l'usage qu'on en fit plus tard, car une mention sur le verso du parchemin nous dit : « Litteræ exemptionales domus Rakosiannæ quondam Jacobi Vas ». (Lettres d'exemption de la maison de Rakos de feu Jacob Vas). Aussi, le bénéficiaire du diplôme se soucia-t-il peu de faire peindre son blason sur le parchemin par les soins du personnel artistique de la chancellerie princière, opération sans doute assez coûteuse à cette époque comme elle l'est encore

de nos jours¹². Il s'adressa plus tard à un talent de province qui savait le latin et s'entendait assez bien en art héraldique pour donner un dessin parfaitement correct des armoiries décrites dans le diplôme. Cet amateur a eu, sans doute, quelque modèle devant soi, car le style du casque et des lambrequins est celui de la chancellerie transylvaine. Mais la manière dont furent traités le contenu de l'écu et surtout l'encadrement décoratif des armoiries situe l'enluminure de ce document dans une zone incertaine où l'art héraldique rencontre un art décoratif populaire et forain mais d'inspiration cultivée, car c'est évidemment la niche Renaissance, *out of date* à l'époque de Sigismund Bathory¹³, que ce dessin prétend rendre.

L'écu n'a pas les contours sobres que savaient dessiner les artistes de la chancellerie princière, mais une forme plus lourde aux angles très saillants et à échanerures courtes et profondes et il est bordé d'or sur tout son contour. La figure du Sicule avec ses moustaches martiales et son sabre énorme est bien menaçante. Comme détails de costume notons une rangée d'innombrables boutons noirs avec leurs boutonnières de la même couleur et une petite manchette blanche au poignet dextre que l'artiste oublia de répéter du côté opposé. Le casque, correct dans sa silhouette, sinon dans ses détails, est peint avec un gris sombre assez empâté. À remarquer que l'absence de la couronne dans la description a été rigoureusement respectée quoique ce fût une omission extrêmement rare à cette date¹⁴. Le style des lambrequins est, comme nous l'avons déjà dit, celui de la chancellerie transylvaine. La décoration extérieure veut représenter une niche. Le fond est violet foncé. La draperie schématique se compose d'une partie supérieure en arc et de deux courtines bombées vers le bas. Elle a une bordure carmin remplie en haut d'un gris foncé, à arabesques (si on peut leur donner ce nom) noirs, en bas d'un jaune vif. Du même jaune sont peints l'ornement en forme de couronne renversée qui ferme en haut l'arc de la niche et les deux pièces latérales en forme de couronne des contes de fées qui tiennent les courtines relevées en embrassant en même temps

le cadre extérieur. À l'extrémité inférieure des courtines, de chaque côté, une boule noire repose sur une pièce de forme baroque peinte en jaune, qui laisse voir un coin libre du même violet que le fond. Le carrelage a trois rangs de dalles rectangulaires alternant comme des briques. Les joints verticaux sont obliques et toutes les dalles ont la même couleur, une sorte de vert Nil avec quelques ombres de petites lignes rouges. L'ensemble évoque la scène d'un théâtre de *pupazzi* forain, mais aussi l'art des peintres d'icônes sur bois ou sur verre, ainsi que celui de l'enluminure des manuscrits populaires. Il serait gai sans les teintes sombres du fond. Les couleurs employées ont été d'une assez faible qualité et la palette du peintre peu assortie. Le bleu céleste de l'écu et des lambrequins a pris une teinte grisâtre. L'or a été réalisé avec de l'ocre. En échange on a employé de l'argent pour le sabre, les lambrequins et le cadre rectangulaire extérieur. L'argent, n'étant pas de qualité, a terni, prenant une nuance presque noire.

Un Stephan Vas de Rakos est capitaine du siège d'Arieş en 1651 et 1652.

Nous ne savons pas si la branche anoblie de la famille Vas subsiste encore au village de Racos (département d'Alba).



Fig. 3. -- Was, 1597.

BIBLIOGRAPHIE

B. OMBAN, A. Székelyföld, V, Pest 1871, p. 13

(4) 1599 septembre, 18. Alba Iulia. André Bathory, prince de Transylvanie, etc. renouvelle, avec octroi d'armoiries, la noblesse de Joannes Boer de Rechie (Recca, département de Făgăraş) pour fidèles services rendus à son prédécesseur, le prince Sigismond Bathory.

Bibl. Acad. de la République Socialiste de Roumanie -- P. 324

Parchemin en excellent état de conservation. Gouleurs de l'enluminure brillantes. Signature (M.P.) du prince-cardinal. Sceau appendu détérioré.

Armes : De gueules à un guerrier (de carnation, habillé d'une veste de sinople), armé d'une cuirasse (et coiffé d'une capeline d'acier ornée d'une plume de paon de sinople), brandissant de sa dextre levée une épée (d'acier garnie d'or), la sénestre à la hanche, issant

d'une couronne d'or enrichie de pierres. Casque de joute couronné. Cimier : non conféré. Lambrequins « variorum colorum » (d'azur et d'or, à dextre, de gueules et d'or à sénestre).

Dessin typique pour la chancellerie transylvaine de l'époque de Sigismond Bathory et de ses successeurs immédiats : écu Renaissance, le bord du chef bombé, les flancs concaves, la pointe en accolade, le champ décoré d'un mince trêcheur d'or et diapré à l'intérieur de ce trêcheur d'un rouge plus sombre. Casque d'un modèle assez fantaisiste, le « bec » en bas, bordé et accolé (sans médaillon) d'or. Couronne très petite, sans perles entre les fleurons. Les lambrequins, des deux branches bien individualisées de chaque côté et d'un dessin assez élégant, manifestent la tendance de former une masse compacte sur les flancs de l'écu. Fond



Fig. 1. — Boer de Recca, 1599.

lie-de-vin à riches arabesques faites à la plume, délimité d'une bordure de la même nuance, sans arabesques, bordée à l'extérieur d'un mince cadre d'or.

La lame de l'épée, la cuirasse et la capeline du guerrier sont d'acier bleu (rendu avec un bleu de Prusse dilué, totalement différent de l'azur des lambréquins). Et comme ces derniers sont doublés d'or des deux côtés, contrai-

rement à l'usage courant, on dirait que l'argent venait de manquer à la palette du peintre de la chancellerie héraldique du prince de Transylvanie. Cela ressortira d'ailleurs de la comparaison entre ces armoiries et celles de l'exemple suivant, exécutées évidemment par le même peintre, quelques mois plus tard.

Dans un docte commentaire sur ce diplôme, provenant de ses collections, l'érudit héraldiste transylvain L. Sebestyén de Keöpecz émettait l'hypothèse que le costume vert, ainsi que le port de la plume sur le côté droit de la coiffure, seraient des notes caractéristiques pour le costume militaire des Roumains, les Hongrois portant de coutume la plume sur le côté gauche du casque, du chapeau ou du colback.

Remarquons encore l'exactitude très scrupuleuse du casque et de la cuirasse du guerrier, ainsi que la moustache en bataille de ce dernier qui pourrait dénoter l'intention de brosser un portrait. Malgré le terme « ensis », l'épée n'est pas anachronique, non plus. C'est sans doute la grande épée de cavalerie de l'époque, parfois à un seul tranchant, ancêtre direct du sabre des cuirassiers des siècles suivants, nommé en jargon militaire français « latte » et en allemand « Pallasch ».

Boyards roumains du Făgăraș.

George et Petru B. de R. décimateurs en 1714 ; Spiridon, préteur adjoint en 1850.

BIBLIOGRAPHIE

- NAGY IVAN, *op. cit.*, II, p. 149.
 I. PUȘCARIU, *Familie nobile române*, Sibiu, 1892, 1895, I, p. 171, II, p. 34.
 JUNIUS MARCELLUS, *Armatis Kémeny Iános erdelyi fejedelemtől és edatok a Boer nevű csaladokról*, in *Tutul*, vol. XII, 1891.
 J. SEBESTYÁN DE KEÖPECZ, *Portretul unui boer ardelean din timpul lui Mihai Viteazul*, in *Flacăra* VII, 1922, no. 14, du 11 mars, p. 24.
 A. VERESS, *Documente*, V p. 257. Reproduction peu fidèle des armoiries.
 D. CERNOVODEANU, *loc. cit.*, fig. 2 (arm. s reproduites d'après Veress).

(5) 1600. février 18. Alba Iulia. Michel le Brave, prince de Valachie, capitaine général et lieutenant de l'empereur en Transylvanie, anoblit Georgius Chiokoniesty châtelain de Sidovar (Jdioara) avec ses frères « cotutérins » Nicolaus, Joannes et Petrus Chiokoniesty, jusqu'à cette date de condition « civile », pour fidèles ser-

vices rendus autant aux princes de Transylvanie, ses prédécesseurs, qu'au voïvode même.

Bibl. Acad. de la République Socialiste de Roumanie ms. CCCI-1

Parchemin en bon état de conservation.

Signature en roumain (M.P.) Io Mihail Voevod (en écriture cyrillique). Sceau appendu, perdu.

Armes : D'azur au cerf saillant au naturel (ramé et onglé d'or) le col transpercé en bande d'une flèche (du même), sur une terrasse accidentée à quatre coupeaux [« monticulas quadrin-gis »] de sinople. Casque de joute couronné. Cimier : le cerf issant. Lambrequins : de gueules et d'argent à dextre, d'azur et d'or à sénestre [hinc rubri et albi, illinc vero coelestini et aurei colorum].

Le modèle de l'écu, du casque, de la couronne, des lambrequins est exactement celui de l'exemple précédent. Le diapré du champ de l'écu, bordé d'un double trêcheur (celui de l'intérieur beaucoup plus mince) est interrompu par la terrasse. Le casque est en argent comme la doublure des lambrequins à dextre. L'argent, de très bonne qualité n'a presque rien perdu de son éclat primitif, malgré l'état de conservation du parchemin qui n'est pas des meilleurs. Le fond d'un rouge sombre est richement orné d'arabesques d'or.

Cette famille roumaine (Ciocănești ?) de condition « citadine » en 1600, s'est établie depuis dans le village Roșcani



Fig. 5. — Chiokonyesti, 1600.

(département de Hunedoara) et a pris le nom de Sindea. En 1862 elle comptait 8 chefs de familles.

BIBLIOGRAPHIE

- I. PUȘCARIU, *Familiiile nobile române*, I, p. 16 et II, p. 398, sub voce Sindea alias Csokonesti (sic), avec deux très mauvaises descriptions des armoiries dues, l'une au protopope recenseur de 1862 (I, p. 46), l'autre à Pușcariu lui-même (II, p. 398) et avec l'appréciation non fondée que la famille avait été anoblée pour mérites militaires.
- ȘT. D. GRECIANU, *Eraldica Română*, Bucarest, 1900, p. LXII–LXIII et pl. hors-texte. Traduction roumaine du document et une assez fidèle reproduction des armoiries (due probablement au peintre Carol Popp de Szathmari).
- M. STURDZA-SĂUCEȘTI et A. I. GONȚA, *Tricolorul românesc, simbol al unității naționale sub Mihai Viteazul*, in *Revista Arhivelor*, an XI, 1968, n° 2, p. 69–78. Reconstitution, d'après les descriptions de Pușcariu et d'après une photographie peu claire, de deux variantes imaginaires de ces armes (croyant avoir affaire à deux familles différentes : Sindea de Roșcani et Ciocănești). Conclusions fantaisistes sur l'origine du tricolore roumain.
- M. STURDZA-SĂUCEȘTI et N. NISTOR, *Zwei von Michel dem Tapferen in Siebenbürgen verliehene Adelsdiplome mit der rumänischen Trikolore in Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, vol. 12, 1969, n° 1, p. 83–86, reproduisant l'une des variantes (Sindea) de l'article précédent.
- ... D. CERNOVODĂNU : *op. cit.*, p. 395, pl. XCIV, fig. 2, 'reproduction' des armoiries d'après Șt. Grecianu.

(6) 1627 décembre 7, Prague. Ferdinand II, Empereur des Romains, etc. anoblit Stephanus Nyikora (Nicoară) avec son épouse Susanna

Vilaky et leur fils, Michael, pour fidèles services rendus à la Couronne, au souverain et à la « République Chrétienne ».



Fig. 6. — Nyikora, 1627.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie
P. 551

Parchemin en médiocre état de conservation,
couleurs de l'enluminure pâlies.

Signature (M.P.) de l'empereur et roi. Contre-
signé : Stephan Sennyei et Laurentius Ferenczffy.
Sceau appendu en excellent état.

Armes : De gueules à une lance d'or ornée de trois flammes, flottant à sénestre, une blanche entre deux d'azur, le bout de la hampe fiché dans une terrasse de sinople, accompagnée de deux étoiles à six rais d'or posées aux cantons du chef. Casque à grilles couronné. Cimier : la lance entre deux proboscides coupées (d'argent et d'azur à dextre, d'or et de gueules à sénestre). Lambrequins d'azur et d'argent.

Description peu lisible, le document étant endommagé aux pliures. Les « cornucopie » sont « discolorés » ; les lambrequins devaient être « hinc et illinc flavis, rubris, coeruleis et albis ».

L'enlumineur n'a pas respecté cette dernière indication.

La forme de l'écu aux courbes très atténuées est transitoire vers la forme conventionnelle dite « française moderne » : rectangulaire, la pointe en accolade. Le diapré est réduit à un trêcheur et à une filière, très minces, d'or, interrompus par la terrasse. Le casque d'acier, grillé et bordé d'or, doublé de gueules et sans médaillon au cou, est taré de profil et ne touche l'écu que de la pointe de son bord inférieur. La hauteur du cimier est convenable et le dessin des proboscides assez élégant. Les branches des lambrequins peu individualisées forment masse compacte aux flancs de l'écu, de sorte que le blanc de la doublure devient presque une tache informe (l'argent y est réalisé avec du blanc).

Les armoiries entourées d'une guirlande de lauriers de sinople mouvant en haut et en bas d'ornements d'or en style baroque, sont placées au milieu d'un cartouche ovale du même style, couleur incarnat, sur un fond rectangulaire d'azur bordé d'un cadre d'or, de sorte que les détails les plus saillants du cartouche atteignent le cadre au milieu de chacun de ses côtés. Dans les quatre coins du rectangle d'azur les armes de Hongrie, de Bohême, de... (d'or à la bande d'azur) et de Moravie, les deux écus du chef, de style Renaissance et sommés de couronnes à trois fleurons, les deux autres de forme rectangulaire à pointe arrondie et sommés de bonnets princiers de gueules, retroussés d'hermine.

En 1862 les descendants de l'anobli de 1627 portant le nom « Nyikora de Gyulahaza » comptaient 10 chefs de familles résidant à Gyula (Bekes). Cette famille compte parmi ses descendants le réputé leader intellectuel des Roumains du Banat, Moise Nicoară (1785—1862), ancien professeur de l'empereur Ferdinand I^{er} d'Autriche.

BIBLIOGRAPHIE

NAGY IVAN, *op. cit.*

I. PUȘCARIU, *Familie nobile române*, I, p. 43, 126. II, p. 261 avec mention du diplôme de 1627 le blason erroné : un pain (!) en champ de gueules au-dessus d'une terrasse de sinople.

C. DIACONOVICH, *Enciclopedia Română*, Sibiu, 1904, III, p. 401.

(7) 1635, août, 14. Făgăraș. Georges Rákóczi, prince de Transylvanie, etc. accorde la noblesse de cette principauté à Breazul Drăghici de Lucea (Luța) et à ses fils : Radul, Banciul, Aldea (Algia), Alexandru, Juon, Birsan (Berzan) et Drăghici, boyards du Pays de Făgăraș, avec octroi d'armoiries.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie ms. CCCII-4

Parchemin en médiocre état de conservation
Signature (M.P.) du prince. Contresigné :
Martin Markossfalvi secrétaire. Sceau appendu, perdu.

Armes : D'azur à l'aigle de profil au naturel, tenant de sa patte dextre levée une épée (« ensis »). Casque de joute couronné. Cimier : non conféré. Lambrequins « variorum colorum ». Armes de concession, évidemment, car une aigle similaire figure dans le blason familial des Rákóczi.

Comme ce diplôme a dû être délivré au moins en six exemplaires, les bénéficiaires ont renoncé à faire peindre leurs armoiries.

Sur l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Académie, l'espace réservé à l'enluminure n'a été complété qu'au XIX^e siècle, probablement par main d'amateur, d'après un modèle tiré de quelque livre et avec des couleurs d'une qualité inférieure.

Nous donnons à titre de curiosité la reproduction de cette étrange interprétation provinciale moderne d'un blason du XVII^e siècle où l'écu, le casque et les lambrequins, d'inspiration scénographique, paraissent sur un fond bordé de colonnes d'un style franchement populaire. À remarquer que le champ d'azur devient lui-même meuble :

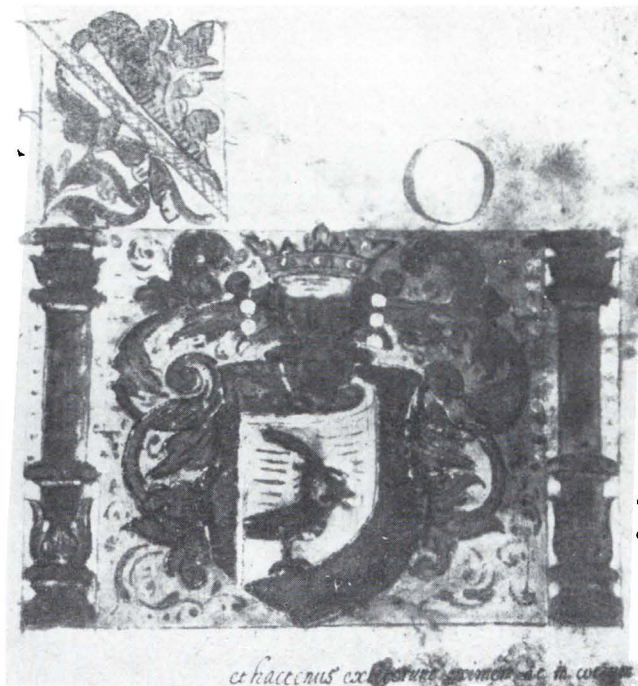


Fig. 7. -- Breazul, 1635.

un bouclier de profil rappelant certaines variantes du blason de souche polonaise « Janina ».

Le diplôme était présenté en 1793 par un Ioan Breazu de Luța dans un procès contre la communauté. Ce Ioan, dont Aldea de 1635 était le bisaïeul, démontra que le bénéficiaire principal du diplôme s'appelait Drăghici par son prénom et que Breazul était son nom de famille, dérivé du toponyme Breazu.

En 1862 cette famille : Breazu, Brazu, alias Grama de Luța possédait le diplôme de 1635 et un autre, de 1649, avec un blason différent : un cavalier brandissant un sabre.

BIBLIOGRAPHIE

- I. PUȘCARIU, *Familie nobile române*, I, 41, 109, 183, II, p. 45.
REICHENAU-CZERGEÖ-BARZAY, *op. cit.*, passim.
V. LIEBERAT, *Un procès de rectification de noblesse en Transylvanie*, in *Revista Istorică*, XVII (1931), n^{os} 7-9, p. 208-212.

(8) 1639, juin, 21. Alba Iulia. Georges Rákóczi, prince de Transylvanie, etc. anoblit Benedict Halmagyi, originaire de la Valachie Transalpine et résidant en Transylvanie.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie ms. CCCII-5

Parchemin en bon état de conservation
Signature (M.P.) du prince, contresigné par
Martin Marcossfalvi, secrétaire.

Sceau appendu, perdu.



in corp. et arm. nre Transilv. et nre

Fig. 8. Halmagyi, 1639.

Armes : D'azur au lion issant d'une couronne et extrayant de sa patte dextre une lance qui lui transperce la tête par la bouche (« ...ore hastam serrare, ac pede anteriore dextro inde executere... » Casque de joute couronné. Cimier : non conféré. Lambrequins « variorum colorum ».

En flagrante discordance avec la description, les armoiries peintes en tête des lettres patentes sont : d'azur au lion d'or lampassé de gueules issant d'une couronne d'or enrichie de pierres et tenant de ses deux pattes une lance d'argent en pal, ornée de deux petites flammes triangulaires, flottant à sénestre, l'une de gueules, l'autre de sinople. Casque de joute couronné. Lambrequins : de gueules et d'argent à dextre, d'azur et d'or à senestre.

En dehors de ce fait, assez extraordinaire en soi, il y a aussi des discordances dans l'enluminure même, entre l'exécution très soignée du casque, des lambrequins et de l'encadrement ornemental, d'une part, et l'écu d'une forme peu élégante et le lion microcéphale, au corps uniformément mince et trop long pour ne pas montrer sa queue, d'autre part.

On a vraiment l'impression que, lésinant sur les honoraires à déboursier, le bénéficiaire a eu recours aux services de quelque membre de second ordre de l'équipe artistique de la chancellerie transylvaine, qui avait bien appris

son dessin ornemental, mais qui n'était nullement doué pour le dessin animalier. De plus, sa connaissance du latin, plutôt vague, lui permettait à peine de comprendre ce que veut dire : *coelestini coloris, corona, leo dimidiatus et hasta*, mais non de saisir le contexte.

L'écu aux flancs presque droits, au bord supérieur bombé et à la pointe en arc trilobé est bordé d'une filière décorative d'or traitée d'une manière un peu architecturale. Le dessin du casque est correct, ou à peu près, la construction des lambrequins assez belle, mais le style des couronnes est un peu lourd.

Les armoiries sont entourées d'une guirlande de lauriers d'une construction assez sophistiquée : un demi-ovale, fermé en haut d'un demi-cercle d'un rayon moindre. Ce genre de guirlande avait été mis au point, plus de trente ans auparavant, dans la chancellerie du prince Étienne Boeskey (1605—1607), afin de ménager dans les angles supérieurs de l'enluminure l'espace convenable pour y faire figurer les écussons de Hongrie et de Transylvanie, flanquant les armes familiales du prince, posées au sommet de l'ensemble¹⁵. Ici les armes du prince sont remplacées par un ornement baroque or et azur, et l'espace dans les angles supérieurs reste libre. La couleur du fond est mauve, rehaussée de petites étoiles d'or, à l'intérieur, lilas terne à arabesques, à l'extérieur de la guirlande.

Cette reprise d'un ancien modèle d'encadrement décoratif après trente ans est bien curieuse.

La père (?) du bénéficiaire, Stephanus Halmagyi, Sicule de Transylvanie, avait été garde du corps et interprète de Michel le Brave et, après avoir mené des pourparlers entre le prince de Transylvanie Moïse Szekely et le nouveau prince de Valachie Radu Șerban, avait repris finalement service dans l'armée du prince de Valachie. Il fut capitaine de la garde (« Capitaneus aulicæ militiæ Radulli Vaivodi ») et fut investi de plusieurs missions diplomatiques en Transylvanie. En 1611 ses biens de Valachie étaient confisqués par le prince Gabriël Bathory. Nous trouvons Halmagyi encore en 1615 auprès du prince en exil Radu Șerban comme conseiller et secrétaire.

Son fils (?) Benedict se trouvait encore en Valachie en 1635, quand il obtenait du prince de ce pays, Matei Basarab, un chrysobule, que ses descendants possédaient encore en 1862.

Il ressort d'une annotation faite sur le verso du parchemin que Benedict Halmagyi, quoique noble transylvain, a usé de son diplôme pour se faire coopter parmi les boyards roumains du Pays de Făgăraș. Il semble s'être établi dans la localité Comana de Jos.

En 1686 un Stephanus Halmagyi était le secrétaire du châtelain de Șimleul Silvaniei Fr. Oloz.

En 1701 le même (?) Stephanus et son frère Theodor portaient le nom de Boer de Alsó-Komana, alias Halmagyi et obtenaient de l'empereur Léopold I^{er} la confirmation de leur noblesse.

La famille Halmagyi, qui avait possédé jadis un château Halmagyi dans le Zarand, semble s'être divisée en deux branches :

a — Une branche hongroise de Șimleul Silvaniei descendant d'un Ferencz Halmagyi qui vivait vers la moitié du XVIII^e siècle, dont István Halmagyi (+ 1785), préfet de Trei Scaune qui tenta d'apaiser par médiation la révolte de Horia (1784). b — La branche roumaine de Comana de Jos dans le Pays de Făgăraș, illustrée entre autres par Ioan Halmagyi (+ 1815) prêtre, écrivain et professeur d'allemand à Blaj, ami du chroniqueur Gh. Șineai.

En 1862 les descendants du bénéficiaire des lettres patentes de 1639 résidant à Comana de Jos étaient assez nombreux. Ils avaient repris le nom de Halmagyi (alias Boer de A. Comana) et ne possédaient plus le diplôme de 1639. En échange, ils détenaient celui de 1701, dont il sera question plus loin (n^o. 13), et déclaraient avoir aussi le chrysobule du prince de Valachie de 1635, dont le chevalier de Pușcariu obtiendra plus tard une copie.

BIBLIOGRAPHIE

- W. BETHLEN, *Historia de rebus transilvanicis...*, Cibini (Sibiu), 1789, vol. V p. 191-193.
 I. NAGY, *op. cit.*, p. 319.
 I. PUȘCARIU, *op. cit.*, p. 162; II, p. 130.
 idem, *Fragmente istorice despre boerii din Țara Făgărașului*, IV, Sibiu, 1907, passim p. 477-482.
 I. PREDESCU, *Enciclopedia «Cugetarea»*, Bucarest, 1910, p. 387.
 E. VERESS, *op. cit.*, VII, p. 220; VIII, p. 323; IX, p. 49.
 N. IONGA, *Histoire des Roumains*, V, p. 432, Bucarest, 1910.

(9) — 1658, février, 19, Alba Iulia. Georges II Rakoczi, prince de Transylvanie, renouvelle, avec octroi d'armoiries, les lettres de noblesse du vénérable Ioannes Fonnai, curé («pastor») de l'église roumaine de Rémété (Remetea Chioarului). En bénéficieront aussi : le fils de Ioannes, Domitros Fonnai, prêtre, l'épouse de celui-ci, Elisabeth Pokul et leurs enfants : Constantinus, Paka (sic), Maria, Petrus et Anna.

La motivation de ce renouvellement de noblesse nous paraît exceptionnelle : selon la coutume des nations, les personnes qui président à la direction des églises doivent être libres et méritent de bénéficier de la générosité des princes.

Parchemin relativement bien conservé.

Enluminure héraldique réalisée en dehors de la chancellerie ; couleurs effacées.



Fig. 9. — Fonnai, 1658.

Signature (M.P.) du prince. Sceau appendu en bon état.

Armes : D'azur au prêtre s'appuyant de sa main dextre sur une crosse (pedum) pastorale et tenant dans sa sénestre une bible devant sa poitrine, sur une terrasse. Casque de joute couronné. Cimier : non conféré. Lambrequins « variorum colorum ».

Voilà un autre cas de discordance entre la description officielle et les armoiries peintes.

L'enluminure nous montre au milieu d'un cartouche circulaire de tradition baroque, d'un jaune incertain et richement entouré de feuillage d'un vert intense, en champ d'azur, occupé jusqu'à la mi-hauteur d'une terrasse-paysage au naturel, un prêtre roumain de village, de carnation, barbu et à longs cheveux noirs, vêtu d'une robe courte de couleur brune, chaussé et botté de couleur sombre, marchant

(10) — 1659, août, 23, Turda, in Keresztes positione, Achatius Baresai, prince de Transylvanie, etc. anoblit Theodor Bozga et son frère Andreas, Zacharia Bratan et son frère Nicolaus, Abraham Rada et son frère Stephanus, Ioannes Buzogany et son frère Michael, Laurentius Ungor (tous de Kovas = Coaş), Achim Gross (Grosu ?) et son frère Demetrius (de Rekapalmuk = Vad), Ladislaus Osurka (Ciurca) (de Kôlese-Câlcea) Cosmus Haragos et son frère Petrus, et Thoma Ferencz (tous de Szakalosfalva = Săcălășeni) dans le but déclaré d'augmenter le nombre des gens d'armes (militares homines) et des nobles. Il est spécifié que les bénéficiaires principaux servaient comme « sclopétaires » (mousquetaires à cheval armés d'une escopette), leurs frères, anoblis par leur intermédiaire, devant probablement suivre leur exemple et s'enrôler à leur tour.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie -- P. 606

Parchemin en bon état de conservation.

L'espace réservé à l'enluminure héraldique n'a pas été complété.

Signature (M.P.) du prince. Contresigné Ioannes Bethlen, chancelier.

Petit sceau appendu de cire rouge conservé en capsule de bois dont le couvercle s'est perdu.

le dos voûté et tenant devant soi une bible ouverte dans laquelle il semble avoir lu.

L'omission du timbre n'a rien d'étonnant dans les armoiries d'une personne ecclésiastique.

Il est évident que l'enluminure n'est pas l'œuvre d'un artiste de chancellerie. L'ensemble naïf de la composition, la végétation qui envahit le cartouche, évoquent la peinture des icônes paysannes et l'enluminure des manuscrits villageois. Et si nous ajoutons à tout cela l'ignorance du latin, dévoilée par l'absence de la crosse, et un cachet à part, cultivé et rustique à la fois, nous serons bien tentés de penser que l'auteur de la miniature n'est autre que l'impétrant lui-même.

Sur les destins ultérieurs et la postérité des bénéficiaires de ce diplôme nous ne possédons aucun renseignement. Peut-être ont-ils changé de nom.

Armes : D'azur au cavalier habillé d'un costume militaire [« sagum »] de sinople, coiffé d'un bonnet orné de plumes [« pileus cristatus »] tenant de sa dextre une escopette [« sclopetum Terssenciens »] et de sa sénestre les rênes de son cheval (dont la couleur n'est pas spécifiée). Casque de joute couronné. Lambrequins « variorum colorum ».

En 1862 la situation des familles susmentionnées était la suivante :

— Bozga : non recensés ; n'existaient probablement plus.

— Bratan de Kovas : 16 chefs de famille à Kovas (Coaş) et trois chefs de famille à Siliștea Sălajului. Possédaient le diplôme de 1659 et un autre de M. Apafi du 20 mai 1661.

— Rada de Kovas : 10 chefs de famille à Olah Nadas (Nadișul român), ayant un diplôme du 20 mars 1665.

— Buzogany (Buzdugan) 16 chefs de famille à Coaş, avec le diplôme de M. Apafi du 20 mai 1661.

— Ungor. Non recensés en 1862. I. Pușcariu (*Familie nobile române*, II, 391) mentionne l'existence en 1895 à Coaş du prêtre Simeon Ungur.

— Gross. Non recensés. N'existaient probablement plus.

— *Ţiurca*. Non recensés. N'existaient probablement plus.

— *Haragos de Disznopatak et Köher*, 31 chefs de famille à Panzél-Cseh et

Disnopatak avec lettres patentes du 1^{er} août 1658 et du 16 février 1664 (la même famille ?)

— *Ferencz*. Non recensés. N'existaient probablement plus.

BIBLIOGRAPHIE

I. PUŞCARIU, *Familie nobile române*, I, 27, 33, 34, 122; II, 45, 51, 131, 291, 321.

(11) — 1665, juin, 27. Vienne, Leopold I^{er}, Empereur des Romains, etc. anoblit Ioannes Nicolaïdes et son frère germain Stephanus Nicolaïdes, pour services rendus au royaume, au souverain et à la « *Respublica Christiana* ».

Nous publions les armoiries d'après une reproduction photographique. Le document en soi paraît bien conservé ; l'enluminure l'est moins. Signatures couverts par la pliure. Sceau appendu de cire rouge apparemment en bon état.

Armes : D'azur à un jeune homme habillé d'une veste de gueules, les chausses de même, les bottes de cuir fauve, la ceinture d'azur bouclée d'argent, coiffé d'un bonnet de gueules retroussé de zibeline, tenant dans sa main dextre tendue une queue de paon (de sable enmanchée d'or) et dans la sénestre un javelot d'argent appuyé contre son épaule, sur une terrasse de sinople. Casque à grilles, couronné. Cimier : une grue au naturel avec sa vigilance, tenant dans son bec un gland d'or tigé et feuillé de deux feuilles de sinople, entre un vol de sable. Lambrequins : à dextre d'azur et d'or, à sénestre de gueules et d'argent.

L'état de conservation assez médiocre de l'enluminure ne nous permet pas de nous attarder trop sur les détails. La forme de l'écu est bien celle de la Renaissance en Europe centrale, mais les sinuosités des bords sont tellement réduites qu'on dirait presque un écu « français moderne ». Le champ était damasquiné d'or, mais on ne distingue plus que le trêcheur extérieur, très proche des bords de l'écu. Le casque assez trapu est d'acier, à détails d'or, les lambrequins forment une masse compacte. Les armoiries sont environnées d'une guirlande de lauriers de sinople d'un dessin assez osé, délimitant un fond ovale rose foncé, damasquiné dans sa portion centrale,



Fig. 10. — Nikolaïdes, 1665.

le champ entre la guirlande et le cadre extérieur, rectangulaire, d'or paraît, sur la reproduction photographique, couleur saumon ; il a été probablement de la même nuance que le fond.

Au sommet de l'enluminure, l'écu de l'Empire couronné et accolé de la Toison d'or ; aux quatre coins, les écus de Hongrie, de Bohême, de Dalmatie et de Croatie, de forme rectangulaire à base arrondie, inclinés et sommés de couronnes à trois fleurons.

Original, collection Ion C. Vorvoreanu, Mappledurham Reading, Grande Bretagne. Reproduction photographique en couleurs, collection Dan Pleşia, Bucarest.

Grecs ou gréco-roumains établis dans la zone de Veszprem à l'époque de leur anoblissement. Les descendants des anoblis de 1665 immigrés vers la fin du XVIII^e siècle en Valachie occiden-

tales (Oltenie) ont affermé la terre « Virvorul » de Dolj, dont ils ont pris le nom : Virvoreanu (Vorvoreanu). Fondateurs de l'église de Românești,

département de Dolj (18...), ou Ioan et Anastasia Vorvoreanu figuraient sur le tableau votif (Communiqué par Dan Pleșia).

(12) 1674 juillet, 22, Radnoth (Iernut). Michel Apafi, prince de Transylvanie, etc. anoblit Stephanus Pap alias Hegestrii de Arman, avec son fils Ioannes, jusqu'à cette date « d'état et de condition moins nobles » (!).

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie - P. 580

Parchemin en bon état de conservation.

Dans l'espace réservé à l'illumination héraldique, le tracé en crayon d'un blason destiné à avoir une autre facture, car il y a une couronne dans la pointe de l'écu.

Signature (M.P.) du prince. Contresigné : Franciscus Lugassi.

Sceau appendu parfaitement conservé en capsule de bois, au couvercle perdu.

Armes : D'azur à l'homme en costume militaire de gueules brandissant de sa dextre une pique, la pointe ornée d'une queue de cheval de couleur jaune. Casque de joute couronné. Les lambrequins ne sont pas mentionnés dans cette description un peu expéditive.

Branche des Pop (Pap, Papp) de Lemény et Koszla (?), famille très nombreuse en 1862 et possédant plusieurs diplômes : 1610, 1616, 1634, 1670, 1674 et 1676, dont une branche, comptant un seul chef de famille à Ormány (I. Puscaru, *op. cit.*, I, p. 91; II, p. 302), mais dont les armes étaient : un dextrochère tenant un sabre qui supporte de sa pointe une tête coupée, en champ d'azur (*ibidem*).



(13) 1701 novembre 5, Vienne. Léopold, I^{er}, Empereur des Romains, etc. confirme la noblesse de Stephanus et de Theodorus Bojer, alias Halmagyi, résidant à Alsó-Komana (Comana de Jos) dans le Pays ou district de Făgăraș, de l'ancien comitat d'Alba en Transylvanie.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie - P. 329

Parchemin en bon état de conservation.

Signature (M.P.) de l'empereur. Contresigné : Samuel Kalmoky et Andreas Szentkereszti.

Sceau appendu de cire rouge en bon état.

Armes : D'azur au lion (d'or, lampassé de gueules, la queue fourchée), extrayant avec sa patte dextre de sa bouche (ensanglantée de gueules) une lance (d'argent qui ressort par l'arrière-tête pareillement ensanglantée) et issant d'une couronne (d'or, posée sur un tertre de sinople.) Casque à grilles, couronné. (Cimier : le lion de l'écu.) Lambrequins : d'azur et d'or à dextre, de gueules et d'argent à sénestre (nous avons mis entre parenthèses les émaux et autres détails non mentionnés dans la description).

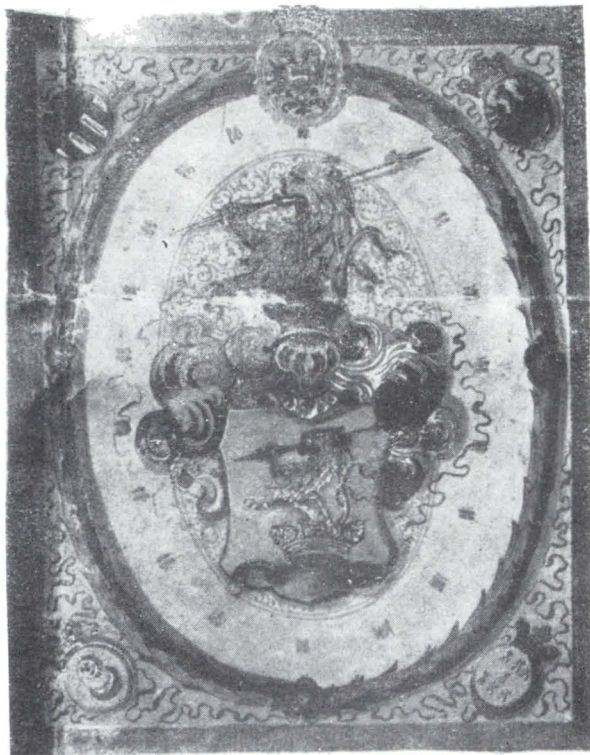
Le dessin sévère de l'écu et des lambrequins est encore celui du XVII^e

siècle, mais la disproportion entre la hauteur de l'écu et celle du timbre s'accroît. Le casque d'acier, grillé, bordé et décoré d'un médaillon d'or, doublé de gueules, est taré de front quoique le cimier soit tourné de profil. Les armoiries sont entourées d'une guirlande de lauriers de sinople ornée, en bas et sur le milieu des flancs, de trois roses héraldiques de gueules, boutonnées d'or. Le fond ovale, en dedans de la guirlande, est rose foncé et décoré d'arabesques dans sa portion centrale ; l'espace entre la guirlande et le cadre rectangulaire extérieur d'or est lilas et pareillement couvert d'arabesques.

Au sommet de toute la composition, brochant sur la guirlande, les armes de l'Empire dans un écu ovale entouré d'un cartouche d'azur à détails d'or, sommé de la couronne impériale. L'aigle de l'Empire, tenant dans ses serres l'épée et le sceptre est chargée sur l'estomac de l'écusson d'Autriche accolé de la Toison d'or. Aux angles de l'encadrement, quatre écus (de forme presque circulaire) sommés de couronnes à trois fleurons : 1^o Hongrie ; 2^o, 3^o et 4^o, les armes de Transylvanie, décomposées comme suit : 2^o : tiercé en fasces d'or, de gueules et d'azur, l'or chargé d'une

aigle de sable becquée et couronnée du champ, languée de gueules, issant de la partition (Comitats de Transylvanie) ; 3° : d'azur à un soleil d'or en chef et un croissant du même en pointe (nation sicule) ; 4° : d'azur à sept tours d'argent, ouvertes et ajourées du champ, posées : 3, 1, 3 (nation saxonne). Les deux écus du haut sont inclinés en dedans, les deux autres, en dehors. L'écu de Hongrie est contourné (peut-être à cause de son orientation) et les fascès du second sont, sans doute par erreur, en nombre impair.

Étienne et Théodore Bojer sont des descendants de Benedict Halmagyi de 1639¹⁶ et il résulte de la comparaison des deux diplômes que la description des armoiries a été transcrite presque *ad litteram* d'après celui de 1639. Ne furent changés que deux mots : *tenere* pour l'incompris *servare* et, évidemment, (*galea*) *craticulata* au lieu de *clausa* conformément à la modification opérée. Les armoiries en-tête des lettres patentes sont maintenant mises d'accord avec la description dans le texte du diplôme.



caut Halmagyi et Pestani cecumdem uti

Fig. 11. — Bojer, alias Halmagyi, 1701.

(14) 1703, avril, 23. Vienne. Léopold I^{er}, Empereur des Romains, etc. anoblit Ioannes Boia, originaire de la Valachie Transalpine, résidant et demeurant à Pestany (Pestana ou Persani ?) dans le Pays ou district de Făgăraș, avec son épouse et ses fils Ioannes et Gabriel.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie — P. 522

Parchemin en bon état de conservation.

Signature (M.P.) de l'empereur. Contresigné : Samuel Kalnoky et Andreas Szentkereszti.

Sceau appendu de cire rouge, en boîte de bois, en médiocre état.

Armes : d'azur à trois ruches (mal-ordonnées, d'or), d'où s'envolent des abeilles (et un tertre de sinople en pointe). Casque à grilles couronné. Cimier : un homme issant de carnation, habillé d'une veste de sable, coiffé d'un colback de même, tenant dans sa dextre trois épis de blé au naturel, la

sénestre à la hanche (où pend son sabre). Lambrequins : d'azur et d'or à dextre, de gueules et d'argent à sénestre.

Le peintre a supprimé le tertre qui selon la description aurait dû se trouver dans la pointe de l'écu et réduit le nombre des abeilles mentionnées dans le texte à quelques exemplaires se promenant discrètement sur les parois des ruches. La contradiction entre le casque taré de front et le cimier, légèrement tourné à dextre, est assez atténuée en comparaison de l'exemple précédent.

L'encadrement est presque identique à celui du diplôme Bojer de 1701 et les armes de Hongrie et de Transylvanie, à quelques différences près, les mêmes.

Nous croyons déceler, toutefois, les signes d'une certaine évolution dans la conception du personnel artistique de la chancellerie impériale sur le style héraldique proprement-dit. Si la forme de l'écu reste presque identique à celle du diplôme précité de 1701, et



Fig. 12. — Boia, 1703.

la disproportion entre l'écu et le casque s'accroît, le style des lambrequins

est inspiré de celui du XV^e siècle allemand et semble vouloir constituer une sorte d'adaptation de ce style aux constructions héraldiques modernes à l'écu vertical.

On ne peut pas dire que le résultat de cette tentative ait été particulièrement heureux, car une certaine impression de lourdeur se dégage surtout de la manière dont ont été traités ces éléments de la branche supérieure des lambrequins qui tendent vers le haut. Nous croyons cependant nous trouver devant l'œuvre d'un authentique précurseur de ce que fut la renaissance du style héraldique en Allemagne dans la seconde moitié du XIX^e siècle et ce fait met un point d'interrogation sur tout ce que nous sommes habitués à penser sur l'évolution de l'art héraldique à travers les siècles.

Notons encore, dans le même ordre d'idées, que la forme des écus de l'enca-drement n'est plus ovale mais rectangulaire à pointe arrondie, ce qui dénote le même goût précoce pour les formes du XV^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

I. PUȘCARIU. *Familie nobile române*, I, p. 103, 163 II, p. 43.

idem, *Fragmente istorice* ... IV, p. 488-491.

Le chevalier I. de Pușcariu publie le diplôme en lisant partout Bota au lieu de Boia et en traduisant Pestanty par Persani.

Erreur dans la rédaction de l'exemplaire de l'Académie ou bien falsification de l'exemplaire examiné par Pușcariu ? Celui-ci était présenté le 27 avril 1793 par Adam Iacob Fet et Buta devant les nobles du district de Făgăraș.

(15) 1717, octobre, 8. Vienne. Charles VI, Empereur des Romains, etc. confère la noblesse de Transylvanie à Mathias, Ventil (Vintilă) et Rodolphe (Radu) de Szenetesti (Sănătești), boyards de la Valachie Transalpine, pour la loyauté qu'ils avaient manifestée lors de la dernière guerre contre les Turcs, quand ils sont venus en Transylvanie, en laissant leurs biens exposés à être pillés par les payens.

Une famille Bota, alias Buta de Paró et Persany, résidant en 1862 à Piriú près de Persani et comptant 7 chefs de famille, possédait un exemplaire du diplôme du 23 avril 1703.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie — P. 330

Parchemin en bon état de conservation

Signature (M.P.) de l'empereur

Scellum appendu en bon état.

Armes : D'azur au dextrochère paré de gueules, la main de carnation tenant une croix latine d'or penchée en barre, le coude reposant sur un tertre de sinople. Casque à grilles couronné. Cimier non conféré. Lambrequins de

gueues et d'argent à dextre, d'azur et d'or à sénestre.

Forme de l'écu très simplifiée et assez curieuse : bord du chef en ligne droite, flancs concaves s'évasant visiblement vers le bas, pointe plutôt arrondie qu'en accolade. Le centre de l'écu, délimité par un mince trêcheur, est couvert d'arabesques. Le meuble principal s'inscrit dans cette surface centrale de sorte qu'il semble mouvoir du trêcheur, qu'il interrompt en pointe le tertre. Casque taré de profil. Lambrequins dans le style habituel du XVII^e siècle.

Le fond de la miniature est rose foncé et décoré d'arabesques à l'exception d'un orle ovale sans modèle, fâcheusement interrompu en quatre endroits par le cadre rectangulaire d'or de la miniature, plus mince que d'habitude.

Le manque des blasons de l'empereur contribue à donner une certaine impression de négligence qui se détache de cette enluminure héraldique exécutée un peu à la hâte et dont la qualité artistique est inférieure aux exemples précédents.

Boyards roumains du département de Gorj (Valachie). Matei Sănătescu, l'un des impétrants du diplôme de 1717, a été commissaire pour son département en 1734. Son arrière-petit-fils Ianache vtorî-vistier (trésorier second)



Fig. 13. Sănătescu. 1717.

est mentionné dans le recensement officiel des boyards de Valachie en 1829. Il est l'ascendant du général Constantin Sănătescu, président du Conseil des Ministres en 1944, après la chute du régime Antonescu, et du demi-frère de celui-ci, l'aviateur Ștefan Sănătescu († 1924), un des héros roumains de l'air.

BIBLIOGRAPHIE

- L. C. FILITTI, *Catagrafie oficială de toți boierii Țării Românești pe anul 1929*, Bucarest, 1929, p. 57.
C. GIURESCU, *Oltenia sub austriaci*, II, Bucarest, 1911, p. 465, note 2, où il est question aussi du diplôme de 1717.
S. PAPACOSTEA, *Oltenia sub stăpânirea austriacă, 1718-1739*, Bucarest, 1971, p. 148, 163, 161.

(16) 1718, mars 25, Vienne. Charles VI, Empereur des Romains, etc. confère la noblesse de Transylvanie et de Hongrie à Nicolaus Berebună, commerçant de la Compagnie des Grecs de Sibiu, habitant la ville de Viz-Akna (Ocna Sibiului) au comitat d'Alba, avec son épouse Anna Tenei, ses frères Ioannes et Clémens Berebună, l'épouse de Ioan, Sara Pap, ainsi que la fille de ce dernier couple, Maria. Il est spécifié que les parents des frères

Berebună avaient été les serfs d'un Nadanfi, professeur au Collège de Nagy-Enyed (Aind), lequel les avait dûment affranchis.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie - ms. CCCII 10

Parchemin en assez mauvais état de conservation ayant subi une exposition aux effets de l'humidité. L'enluminure héraldique s'en ressent.

Signature (M.P.) de l'empereur. Contresigné : Ioannis Josephus de Kosgon et Samuel Alvinczi. Sceau appendu en bon état.



Fig. 14. — Berebună, 1718.

Armes : D'azur au soc de charrue à l'antique [« in memoriam pristini sortis »] penché en barre, la pointe enfoncée dans une terrasse représentant un champ de blé moissonné, le tout au naturel. Casque de joute couronné. Cimier : un dextrochère paré de gueules posé sur le bras, l'avant-bras levé, la main de carnation tenant une balance d'or inclinée à sénestre. Lambrequins : d'azur et d'or à dextre, de gueules et d'argent à sénestre (en dépit de l'ordre indiqué dans le texte).

Ces armes sont allusives à l'ascension sociale de la famille : anciens labou-

Nous ne possédons aucun renseignement sur cette famille.

(17) 1726, mars 6. Vienne. Charles VI, Empereur des Romains, etc. anoblit Demetrius Haubald, vulgo Hensel Medra, résidant dans la ville de Zalatna (Zlatna), dans le comitat d'Alba de la principauté de Transylvanie. Celui-ci avait servi depuis sa jeunesse, sous les anciens princes élus de Transylvanie, dans les exploitations minières d'or et de mercure de Zlatna. Dans les périodes troubles il avait continué à exploiter les dites mines, parfois à son propre compte, et s'était montré fidèle au point de ne pas en vendre le produit aux Turcs, mais de le conserver jusqu'à ce que, dans des temps plus tranquilles, il ait eu la

reurs de la terre, affranchis du servage, ils ont abandonné la charrue dans les champs et le commerce, auquel ils s'adonnèrent par la suite, les a fait accéder à la noblesse.

La forme de l'écu, rectangulaire à pointe arrondie, le retour du casque de joute, peu fréquent dans les armoiries nobiliaires octroyées à cette époque par les empereurs, ainsi que le dessin franc et beau des lambrequins, dénotent la persistance du même goût pour l'art héraldique des bonnes époques qui nous avait frappé en examinant le blason Boia de 1703.

L'encadrement est l'habituel : guirlande de lauriers (interrompue par le cadre extérieur). Fond rose à l'intérieur, lilas à l'extérieur de la guirlande, décoré des arabesques et des motifs ornementaux accoutumés. L'aigle de l'empereur, ôtée de l'écu, dépasse la limite supérieure du cadre de l'illumination. Elle est sommée de la couronne impériale, tient dans ses serres l'épée et le sceptre, et porte sur son estomac un écusson en amande dont le champ d'azur avait peut-être contenu les sept tours de Transylvanie. On n'y distingue plus rien, l'endroit en question étant assez endommagé par l'humidité.

Aux quatre coins les écussons ovales aux armes de Hongrie, de Bohême, de Croatie (endommagé) et de Dalmatie auxquels s'ajoute, sur le milieu du bord inférieur, un cinquième, très petit, aux armes de Bosnie.

possibilité de le livrer au trésor impérial. Promu préteur de Zlatna, il avait fait preuve d'un zèle similaire. Avec le bénéficiaire principal sont anoblis encore : l'épouse du bénéficiaire Ioanna Aron, leur fils Stephanus, avec son épouse Helena Dobra et les fils de ceux-ci, Ioannes et Nicolaus.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie — P. 429

Diplôme solennel, formé de plusieurs feuillets de parchemin reliés en velours écarlate. Excellent état de conservation. Armoiries peintes sur le verso du feuillet de garde.

Signature (M.P.) de l'empereur. Contresigné : J.-J. de Kosgon.

Sceau appendu de cire rouge conservé en capsule de bois.

Arme : D'azur à un mineur de carnation, moustachu et à longue chevelure, habillé d'une veste blanche, la culotte et les bas de gueules, les souliers de sable, ceint d'un grand tablier de sable rejeté en arrière, coiffé d'un haut bonnet de sinople et tenant de ses deux mains levées une pioche dont il s'apprête à frapper un rocher escarpé au naturel, mouvant du flanc dextre et de la pointe de l'écu. Casque à grilles couronné. Cimier : le mineur de l'écu, exhibant de sa dextre un morceau de minéral au naturel incrusté de veines d'or et de cristaux luisants, la sénestre à la hanche. Lambrequins « *diversi coloris* » (d'azur et d'argent, à dextre, de gueules et d'or à sénestre).

Le costume du mineur paraît authentique. La forme de l'écu et celle du casque ne présentent pas d'innovations. La couronne est petite et à base très mince. Le casque est taré de front ; le cimier, légèrement tourné. Le dessin des lambrequins est exubérant mais de construction logique et fonctionnelle. La branche supérieure se bifurque et l'une des extrémités remonte et s'incurve vers le cimier.

Il devient évident qu'au XVIII^e siècle, les bonnes traditions héraldiques étaient loin d'avoir été oubliées et que la chancellerie héraldique de l'Empire les cultivait encore.

Le fond de l'encadrement des armoiries est un ciel bleu avec quelques nuages blancs et quelques éléments de paysage alpin, suggérés à peine, dans sa partie inférieure. Ce fond est délimité en haut et aux flancs par les courtines symétriques d'une draperie pourpre, frangée d'or, côtoyant le cadre rectangulaire de la composition et traînant en bas sur le carrelage blanc et rose sur lequel repose la pointe de l'écu. Les deux courtines sont séparées en haut par l'aigle de l'empire sommée de la couronne impériale et chargée sur l'estomac du nouvel écusson, parti d'Autriche et de Castille, couronné et accolé de la Toison d'or. Sur chacune des courtines, trois écussons ovales



Fig. 15. — Haubald, alias Medra, 1723.

(2 et 1) entourés de cartouches d'or et sommés de couronnes à trois fleurons : à dextre, les écussons de Dalmatie, de Hongrie et de Bosnie ; à sénestre, ceux de Bohême, de Croatie et de Transylvanie, le dernier réduit aux armes saxonnes : d'azur à sept (1, 2, 1, 2, 1) tours d'argent.

Nous ne sommes pas renseignés sur l'histoire ultérieure de cette famille roumaine vivant à l'époque de son anoblissement dans le milieu mixte roumano-allemand des mines de Zlatna. Le vrai nom du bénéficiaire doit avoir été Démètre Medra ou Medrea ; Haubald ou Haubold, ainsi que Hensel sont des surnoms allemands. Les épouses, autant celle de l'impétrant que celle de son fils proviennent aussi de familles nobles roumaines : Aron et Dobra.

(18) 1753 juillet 30. Vienne. Marie-Thérèse, Impératrice des Romains, etc. anoblit les frères Christophorus, Jacobus, Martinus et Manuel Novák, Arméniens,

bourgeois de la ville privilégiée d'Armenopolis (Gherla) en Transylvanie, avec leurs épouses Maria Kristof, Anna Ôtves, Helena Tudor et Anna Daniel.



Fig. 16. — Novak, 1753.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie — P. 397

Diplôme solennel en forme de volume *in-quarto* relié de velours pourpre : feuillets de parchemin, armoiries peintes sur le verso du feuillet de garde.

Signature (M.P.) de l'impératrice.

Secau appendu de cire rouge, en excellent état, conservé en capsule métallique dorée.

Armes : Coupé : 1^o de gueules à une balance en équilibre d'argent sommée d'une croisette latine d'or ; 2^o d'azur à la colombe d'argent (blanche, dans le texte) becquée et membrée de gueules, tenant dans son bec un rameau de sinople et posée sur un tertre du même. Casque à grilles (de joute, dans le texte !) couronné. Cimier : la colombe de l'écu. Lambrequins « *diversi coloris* » (de gueules et d'or à dextre, d'azur et d'argent à sénestre).

Écu conventionnel des traités du blason (dit français moderne) Casque

petit et taré de profil. Lambrequins amples et sophistiqués.

La pointe de l'écu repose sur un socle de colonne brisée, posé sur un carrelage bleu clair et jaune.

Le fond est un ciel printanier au-dessus d'un paysage à grande perspective, avec une ville au fond à dextre, une chapelle en premier plan à sénestre, etc.

Amples draperie de pourpre frangée et ourlée d'or, décorée de nombreux cordons à houppes. Les courtines symétriques sont séparées en haut par un écusson ovale aux armes de la principauté de Transylvanie, entouré d'un ample cartouche symétrique d'or sommé d'un bonnet princier. Sur les courtines, les écus, toujours ovales, de Hongrie à dextre et de Bohême à sénestre, entourés de cartouches d'or asymétriques de style rococo, sommés de couronnes à l'antique.

À remarquer que les armes de Transylvanie ont déjà, à cette date (1753), la configuration et les émaux que fixera le décret de Marie Thérèse du 2 novembre 1765. Seule la disposition des sept tours (3, 4) est encore conforme à la tradition du XVI^e et du XVII^e siècles.

Famille arménienne originaire de Focșani ; les familles des épouses appartiennent à l'aristocratie des Arméniens de Transylvanie.

En 1758, Christofor Novák, sénateur, et Jakob Novák font partie de la députation des Arméniens de Gherla qui obtient de l'impératrice Marie Thérèse le privilège du 27 avril 1758.

En 1809 un Martin, un Jakob, un Jean et un Emmanuel Novák s'enrôlent comme volontaires contre Napoléon.

En 1851 un Martin Novák est président du tribunal de Gherla. Il fut aussi député de Gherla dans la Diète.

Son fils, Théodore Novák, fut exécuté comme patriote pendant la révolution de 1848—1849.

Le docteur Andreas Novák de Szamosujvár, médecin, vivant à la fin du XIX^e siècle, fondateur d'un grand hôpital à Ungvar et d'une fabrique de céramique d'art dans la même ville.

- REICHENAU -- CSERGHEÖ -- BÁRCZAY. *Der Adel von Siebenbürgen* (Siebmacher IV, 12), p. 280, pl. 209.
 CHR. LUKÁCS. *Historia Armenorum Transilvaniae*, Vienne, 1758, p. 23.
 KR. SZÖGÖTT. *Szamosújvár a Magyar-Örmany Metropolis*, Szamosújvár (Gherla), 1893, p. 99, 135--136.

(19) 1762, juillet 22, Vienne. Marie Thérèse, Impératrice des Romains, etc. anoblit Jacobus Lukacs, questeur et bourgeois de la ville d'Elisabetanopolis (Dumbrăveni) en Transylvanie, avec son épouse Margaretha Thodor, leurs fils Theodorus, Gregorius, Lucas et Ioannes et leurs filles, Maria, Anna, Sakar et Horobsime, come récompense pour leus subsides qu'il avait versés au trésor impérial pendant la dernière guerre.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie -- P. 398

Diplôme solennel de plusieurs feuillets de parchemin reliés en volume *in-quarto*. Reliure de velours pourpre. Enluminure héraldique sur le verso du feuillet de garde.

Signature (M.P.) de l'impératrice.

Sceau appendu de cire rouge en capsule de bois en excellent état de conservation.

Armes : D'azur au chevron d'argent supportant de sa pointe une étoile à six rais d'or et accompagné de deux lions affrontés d'or, lampassés de gueules, tenant dans leur patte dextre, l'un une palme de sinople, l'autre, un sabre d'argent garni d'or en chef, et d'un pélican d'argent, la piété de gueules, dans son aire au naturel, avec trois de ses petits, aussi d'argent, en pointe. Casque à grilles taré de profil (la position est expressément stipulée dans le texte) et couronné. Cimier un lion d'or lampassé de gueules issant par les cuisses (inguinetenus) et tenant de sa patte dextre une palme de sinople et un sabre d'argent garni d'or. Lambrequins d'azur et d'or à dextre, d'azur et d'argent à sénestre.

Écu français des traités du blason. Joli dessin animalier des meubles, où l'on doit remarquer le style simplifié des lions, inspiré un peu de celui du XIV^e siècle et qui ne sera repris qu'au XX^e. Comme ces lions stylisés sont loin du naturalisme lourd des gravures de l'époque !

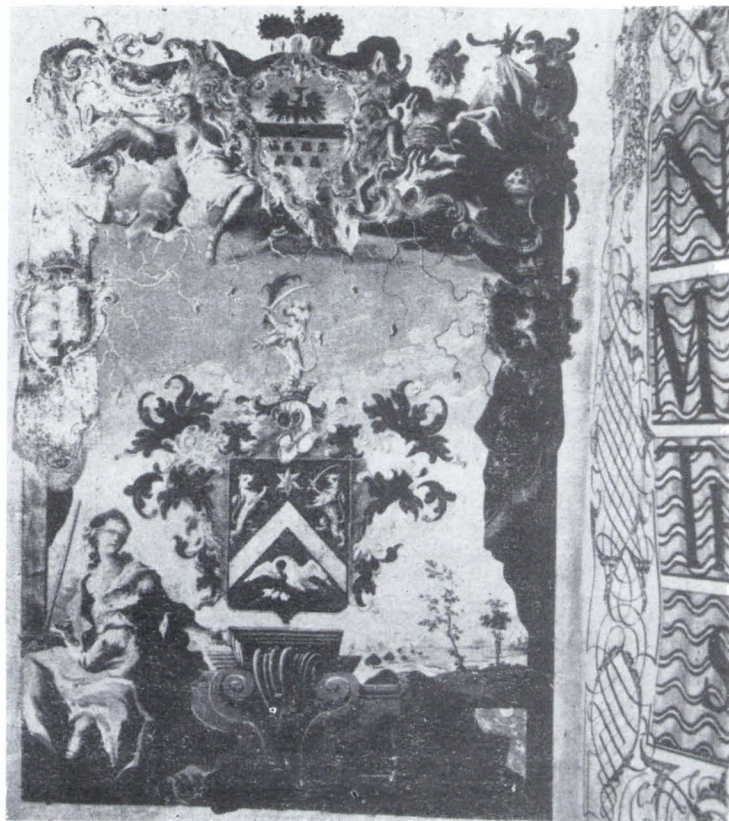


Fig. 17. - Lukacs, 1726.

Casque, extrêmement petit, d'argent à grilles et détails d'or. Les lambrequins, de construction très sophistiquée mais d'un dessin énergique et dénotant beaucoup d'imagination, forment cartouche autour de l'écu sans choquer le regard. L'espace entre les branches inférieures des lambrequins et les flancs de l'écu est rempli du métal de la doublure des lambrequins, mais la transition est douce, presque insaisissable. Il y a plutôt évolution de style que dégénérescence dans ce dessin, où l'exiguïté du casque et la position du cimier (issant par les cuisses) sont presque les seuls signes du déclin de l'art héraldique. Mais cela aussi s'est déjà vu, et à des époques meilleures.

Le fond de la composition est l'habituel ciel bleu avec ses nuages printaniers et ses éléments de paysage. Le carrelage rose et jaune, miniaturisé, est masqué en premier plan d'un détail d'architecture baroque de pierre grise, décoré de panneaux de marbre polychrome et ayant au centre une sorte de console à détails dorés sur laquelle repose la pointe de l'écu. Cette console est adextrée d'une Justice assise négligemment, les yeux bandés, habillée d'une robe jaune, doublée de blanc et d'un peplum carmin, chaussée de bottines de cuir roux et tenant avec beaucoup de grâce une épée à lame mince. Un tapis rouge à dessin oriental, jeté dans un savant désordre, masque à sénestre la transition entre l'architecture et le paysage. Serait-ce une allusion à la nationalité du bénéficiaire ?

Au sommet de la composition, les armes de la principauté de Transylvanie, telles qu'elles seront fixées par le décret de 1765 (y compris la position des sept tours), un petit chef-d'œuvre du style rocaille. À remarquer, dans l'écu même, la pureté de style de l'aigle et le joli soleil levant regardant un peu vers le bas. À remarquer aussi la différence de nuance entre le bleu céleste traditionnel du champ de l'aigle noire dans l'écu transylvain et l'azur foncé du blason Luckas, importé des pays situés à l'ouest du Rhin.

L'écu de forme capricieuse est entouré d'un splendide cartouche rococo d'or enveloppé de près d'un manteau d'écarlate doublé d'hermine dont les plis suivent les contours asymétriques du cartouche. Ce manteau est sommé d'un bonnet princier. Du cartouche naissent en haut à dextre et en bas à sénestre deux grandes pièces ornementales d'un dessin exubérant qui servent d'appui aux tenants : à dextre une Victoire ailée, regardante, habillée (si l'on peut le dire) d'une tunique blanche qui laisse à découvert sa poitrine et ses jambes, et d'un peplum carmin qui

flotte, on ne sait pas très bien comment, derrière, sonnait dans une longue trompette d'or et penchée en arrière dans une pose pleine d'abandon ; à sénestre, un Mars vétuste à barbe blanche, en armure romaine d'acier bleu à détails d'or, le casque panaché de gueules, pantalon romain collant de sinople et bottes à l'antique de cuir doré, laissant voir les bas blancs, tenant de sa main sénestre un grand drapeau rouge clair, assis confortablement et regardant vers l'écu.

On trouvera dans cette Justice souriante, dans cette Victoire lascive, dans ce Mars paisible et bonhomme qui ont l'air de trois convives d'un banquet de l'époque de déclin de l'autre Empire Romain, déguisés pour la circonstance en Dieux de la Fable, toute la poésie frivole de ce XVIII^e siècle qui prépare la fin d'une longue ère historique.

Mais telle n'a sûrement pas été l'intention de l'artiste. La Justice doit signifier la magistrature exercée par l'anobli au sein de sa petite communauté arménienne de province ; la Victoire et le Mars, les circonstances sous l'empire desquelles Jacob Luckacs est venu en contact avec l'histoire de son pays.

Masquées en haut par les tenants du blason transylvain, les courtines de la draperie de pourpre à franges et broderies d'or tombent en plis asymétriques autour du cadre d'or et très près de celui-ci. Elles sont chargées des écussons de Hongrie à dextre, et de Bohême à sénestre, entourés de cartouches rococo asymétriques d'or sommés de couronnes à l'antique.

Famille arménienne, selon toute probabilité immigrée de Moldavie en 1669. En 1758 un Martin Lukas, sénateur, fait partie de la députation des Arméniens de Gherla qui obtient de l'impératrice Marie-Thérèse le privilège du 27 avril 1758. Au XIX^e siècle, Bela Luckacs (1847...) homme politique et journaliste hongrois, auteur de plusieurs ouvrages économiques.

BIBLIOGRAPHIE

- CMR. LUKACSI, *op. cit.*, p. 23.
KR. SZONGOTT, *op. cit.*, p. 136.

(20) 1790, novembre, 18. Posoni (Bratislava), Leopold II, Empereur des Romains, etc. anoblit Mathaeus Philadelphi, médecin de la ville de Jassy en Moldavie, pour services professionnels et extra-professionnels rendus à l'armée impériale et royale qui avait pénétré en Moldavie pendant la dernière guerre contre les Turcs.

Bibl. Acad. République Socialiste de Roumanie — P. 570

Volume *in-quarto* formé de plusieurs feuillets de parchemin, relié de velours pourpre. Armoiries sur le verso du feuillet de garde.

Signature (M.P.) de l'empereur.

Sceau appendu en capsule métallique, en excellent état.

Armes : Écartelé : 1/4 d'azur à trois chevrons d'argent ; 2/3 : de gueules au lion d'or, lampassé et armé du champ, tenant dans sa patte dextre une flèche d'argent en barre, la pointe en bas. Casque à grilles, taré de profil (le détail est spécifié) et couronné. Cimier : le lion de l'écu issant par les cuisses (« inguinetenus »). Lambrequins : d'azur et d'argent à dextre, de gueules et d'or à sénestre.

Écu des traités du blason. Casque d'argent à large ouverture, grillé d'or, la bordure, le médaillon et sa chaînette aussi en or. Couronne petite à base mince et à fleurons informes. Dessin du lion assez correct, mais peu expressif et à pattes trop courtes, ce qui devient fâcheux dans le cimier. Les lambrequins, dont la portion supérieure, visiblement influencée du style « rocaille », produit un certain effet décoratif autour du casque, ont de chaque côté trois branches principales, mais on ne peut discerner le point d'origine que pour la première de ces branches. Leurs volutes capricieuses ont un départ assez impétueux, mais retombent bientôt avec un air de lassitude et de lourdeur, signe que les bonnes traditions d'art héraldique de la chancellerie impériale se sont perdues.

Le fond, c'est le même ciel bleu à quelques nuages, au-dessus d'un petit paysage de plaine, avec un pont arqué traversant un ruisseau à sénestre. Carrelage jaune pâle et rose. Nouveau dessin symétrique de la draperie de pourpre à franges et broderies d'or, laissant voir deux coins de ciel bleu dans

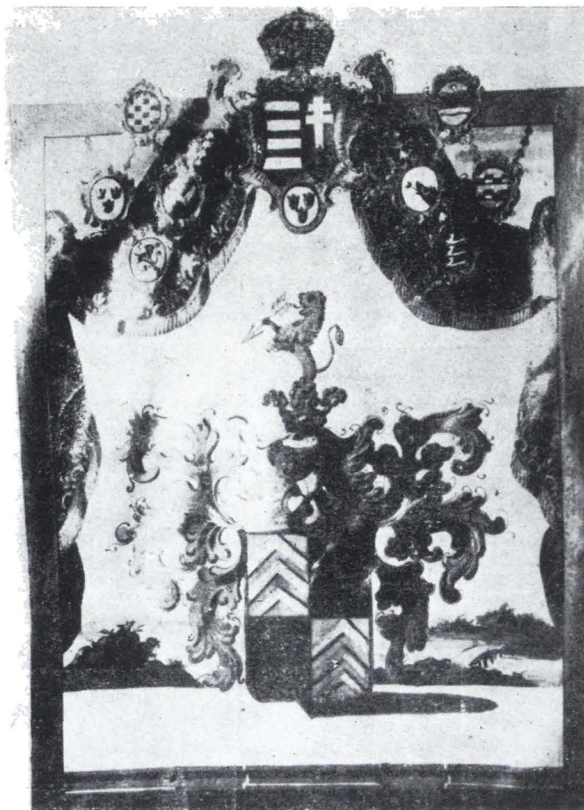


Fig. 18. — Philadelphi, 1790.

les angles supérieurs du tableau. Les plis retombent, donnant la même impression de lassitude que nous avons déjà signalée.

Au sommet de la composition et dépassant le cadre simple d'or, l'écu parti du royaume de Hongrie (les fascées de nouveau en nombre impair), entouré d'un cartouche rococo symétrique d'or doué de deux bizarres protubérances à la partie supérieure des flancs et sommé de la Sainte Couronne. L'extrémité inférieure du même cartouche entoure un petit écusson ovale aux armes de Dalmatie. De chaque côté de l'écu de Hongrie, quatre écussons ovales, entourés de cartouches rococo d'or, plus ou moins asymétriques, disposés en croix sur le cadre, le coin de ciel et la draperie, et reliés entre eux et avec le cadre par des chaînettes d'or : à dextre les écus de Croatie, de Galicie (trois couronnes antiques d'or en camp d'azur), de Bosnie (dextrochère armé d'argent avec son cimier, en champ de gueules) et de Cumanie (?) (d'or au lion de sable,

lampassé et armé de gueules, accompagné en chef d'un croissant contourné de gueules à dextre, et d'une étoile à six rais de même à sénestre).

Les écussons de sénestre sont ceux d'Esclavonie, de Serbie (d'argent à une hure de sanglier de sable posée en bande, une flèche de même enfoncée dans son gosier) de Lodomérie (les fascées échiquetées d'argent et de sable) et de Bulgarie (?) (de gueules à trois lévriers courants d'argent, l'un sur l'autre). Dans tous ces écussons, dont nous avons cru devoir souligner toutes les variations chromatiques, car ce ne sont peut-être pas des erreurs, les symptômes de la décadence de l'art

héraldique sont moins patents. La double croix des armes de Hongrie a même des proportions remarquablement heureuses et très grand air. Le mal du siècle héraldique affecte principalement les armes de Philadelphie, et notamment le timbre de ces armes : le casque, le cimier et surtout les lambrequins.

Mathaeus Philadelphus, né en 1745 à Épidaure (République de Raguse, aujourd'hui Dubrovnik, en Yougoslavie) est mentionné en 1775 et 1785 comme médecin à l'hôpital St. Spiridon de Jassy.

Il était franc-maçon et avait obtenu les trois premiers grades à Budapest et le IV^e, en 1781, à Sibiu.

BIBLIOGRAPHIE

- Dr. V. GOMORU, *Adaos la vol. I din Repertoriul medicilor, farmacistilor, veterinarilor din finiturile românești (înainte de anul 1870)*, Bucarest, 1911, p. 125 et 189, qui fait aussi mention du diplôme de 1790 (source: Dr. Odiseu Apostol)
- P. PRUTEANU, *Medici în Moldova înainte de Regulamentul Organic*, in *Din istoria medicinei românești și universale*, Bucarest, 1962, p. 211.

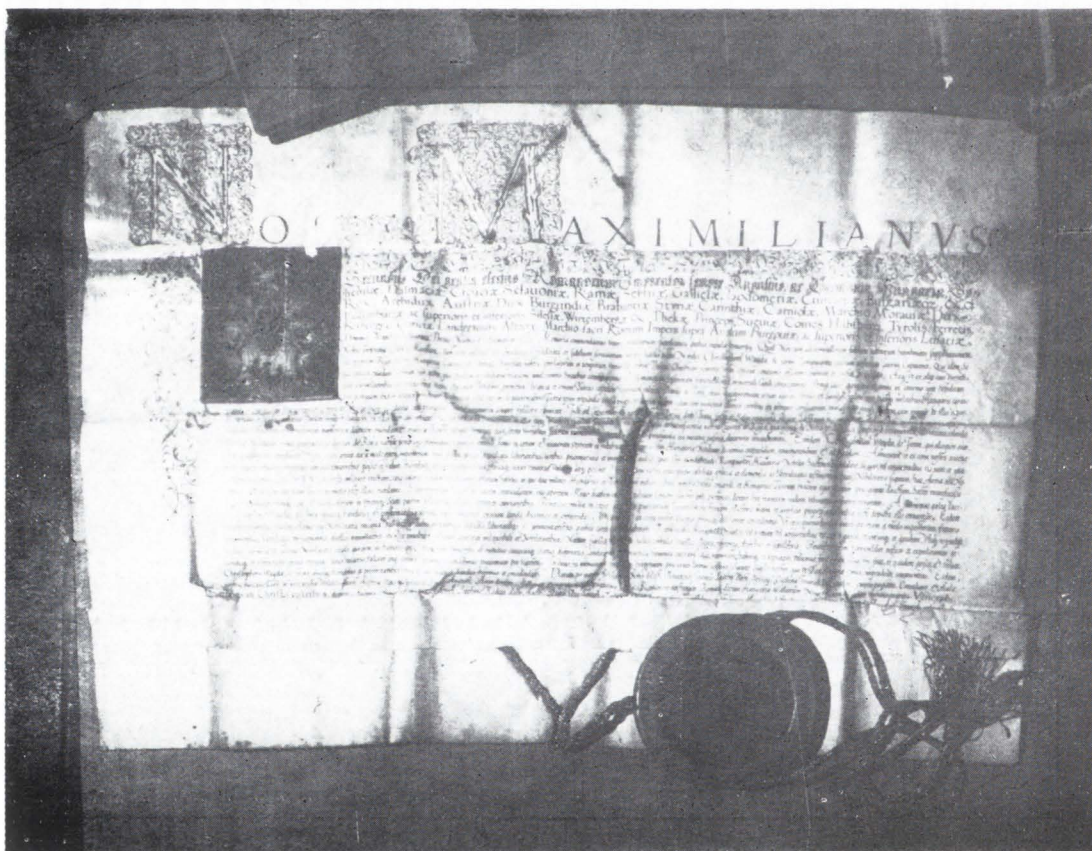


Fig. 19. -- Diplôme Wayda, 1572.



Fig. 20. Diplôme Halmagyi, 1639.

Parvenus à la fin de notre étude, nous essaierons de donner dans ce qui suit quelques considérations synthétiques sur le contenu héraldique des armoiries étudiées, en omettant les produits de la chancellerie de Marie-Thérèse, dont le caractère international, non spécifique, n'est pas seulement une question de style, mais aussi une de conception héraldique.

L'écu : On constate durant toute la période étudiée une prédilection marquée pour une variante de l'écu Renaissance symétrique, caractérisée par un contour très épuré permettant presque l'inscription de cette forme d'écu dans la forme dite « française moderne » (qui dérive d'ailleurs d'une influence de l'écu Renaissance, avec sa pointe en accolade, sur l'écu rectangulaire à pointe arrondie du XV^e siècle).

L'écu à pointe arrondie ne paraît que dans un seul cas (diplôme Berebună, 1718). Comme nous l'avons dit, la forme française s'imposera d'une manière définitive à l'époque de Marie-Thérèse (diplôme Novak, 1753, et suivants).

Le champ est toujours unique. Comme émail, l'azur prédomine, suivi de près

par les gueules. Les autres émaux sont d'un emploi si rare que nous n'avons trouvé aucun exemple. Comme règle générale le champ est diapré d'arabesques délimités d'un mince trêcheur simple ou double, qu'interrompt la terrasse ou le tertre presque toujours présents.

Les partitions et les pièces honorables sont extrêmement rares. Nous en avons rencontré un seul exemple : une barre chargée de deux roses (diplôme Darwassy 1563) dont le rôle purement décoratif est d'ailleurs évident.

Les meubles. La figure humaine prédomine. Elle représente l'impétrant même, dans l'exercice de ses fonctions militaires ou autres¹⁷.

C'est le plus souvent le portrait d'un homme de guerre moustachu (Was, 1597 ; Bojer, 1599), quelquefois, celui d'un jeune homme imberbe (Nicolaïdes, 1665) ou celui d'un cinquantenaire barbu (Wayda, 1572), un exemple de portrait de prêtre orthodoxe roumain (Fonmai, 1658) et un de mineur roumain à moustaches et à longue chevelure (Haubald-Medra, 1726). Il est représenté en pied (Fonmai 1658 ; Nicolaïdes, 1665 ; Pap, 1674 ; Haubald-Medra, 1726), à cheval, terrassant son ennemi

(Wayda, 1572) ou brandissant son escopette (Bratan et autres, 1659) ou issant d'une couronne (Was, 1597 ; Bojer, 1599), ou aussi — *pars pro toto* — sous la forme d'un dextrochère (Sănătescu, 1717). Le costume est toujours authentique et nous en avons commenté les détails en parlant de chaque diplôme.

Le règne animal est représenté surtout par les lions (héraldiques mais au naturel), rampants ou issant de couronnes et avec des attributs divers (Darwassy, 1563 ; Halmagyi, 1639 et 1701). Le lion n'est d'ailleurs, dans ces cas, que la méthaphore, bien transparente, du bénéficiaire. Le cerf percé d'une flèche (Chiokonvesti, 1600) est un motif cynégétique assez banal¹⁸. Une aigle naturelle (Breazul, 1635) est une concession d'un prince de la maison Rákoczi et provient des armes de cette maison¹⁹.

Comme armes de guerre, une lance (Nyikóra, 1627), comme instruments et objets divers, des ruches (Boia, 1703) et un soc de charrue (Berebună, 1718).

La terre et son relief est représentée par les inévitables terrasses, dont l'une, de couleur jaune, veut être un champ de blé moissonné (Berebună, 1718), par des tertres et par le rocher des armes Haubald-Medra, 1726) ; le monde des astres, par un soleil (Wayda, 1572), ou par des étoiles (Nyikóra, 1627), toujours comme meubles secondaires. Enfin, le règne végétal est représenté par deux roses sur une barre (Darwassy, 1563).

Le casque est toujours du fermé (casque de joute) dans les armoiries transylvaines ; à rares exceptions (Darwassy, 1563, Berebună, 1718), du type à grilles (casque de tournoi), dans les armoiries octroyées par les chancelleries royale ou transylvaine (depuis 1689) de l'Empire. Nous ne savons pas si la prédilection transylvaine pour le vieux casque de joute est une simple question de routine ou, aussi, une de compétence. Dans un diplôme assez curieux de Sigismond Bathory on rencontrera un des rares exemples, d'un casque à grilles conféré par un prince de Transylvanie. Mais il s'agit, dans ce cas, d'une soi-disant confirmation d'armoiries byzantines²⁰ préexistantes.

Les casques à grilles conférés par Georges II Rakoczi dans les dernières années de son règne semblent plaider pour la question de compétence, mais ce cas n'est pas encore suffisamment étudié.

Si dans les armes de Darwassy (1563) provenant de la chancellerie royale de Ferdinand I^{er} le casque de joute peut encore être un produit de la routine, nous nous expliquons difficilement sa présence dans celles de Berebună (1718), provenant de la chancellerie transylvaine de Charles VI.

Transylvains ou impériaux, les casques fermés ou à grilles sont toujours couronnés, à la seule exception, susmentionnée, des armes de Was (1597). Depuis 1700 environ, le casque est presque invariablement taré de front, quelle que soit la position du cimier.

À l'époque de Marie Thérèse, les casques seront de nouveau tarés de profil, sans doute comme casques de « nouveaux anoblis », car leur position sera expressément mentionnée dans le texte.

Le cimier n'est pas toujours présent dans les armoiries transylvaines et c'est, sans doute, encore un héritage de l'ancienne chancellerie royale d'avant 1541²¹.

À vrai dire, sur huit diplômes transylvains examinés, il n'y a qu'un seul qui en soit pourvu (Chiokoniesti, 1600). Ce cimier-là reproduit le meuble de l'écu, issant. La proportion est inverse pour les armoiries provenant des chancelleries royale et transylvaine (depuis 1689) des empereurs : sur neuf exemples, un seul casque dépourvu de cimier (Sănătescu, 1717). Des autres huit, quatre cimiers reproduisent le meuble principal de l'écu, issant et quelquefois avec variation d'attributs : des lions (Darwassy, 1563, Halmagyi, 1639 et 1701), la lance de l'écu, entre deux proboscides polychromes comme cimier adjuvant (Nyikora, 1627), le portrait de l'impétrant (Haubald-Medra, 1726), et les quatre restants, des figures différentes : un lion issant (Wayda, 1572) une grue vigilante entre un vol de sable (Nicolăides, 1665), le portrait du bénéficiaire avec des épis de blé

(Boia, 1701), un dextrochère avec une balance et dans une position peu ordinaire (Berebună, 1718).

Les *lambrequins* des armoiries transylvaines ont presque invariablement la même composition chromatique spécifique : azur et or, d'un côté, gueules et argent de l'autre. Les rédacteurs des diplômes ne se donnent même plus la peine d'indiquer ces émaux mais se contentent presque toujours d'écrire « *lemnisci variorum colorum* ». Et l'enlumineur sait à quoi s'en tenir. Cette combinaison d'émaux semble avoir été mise au point dans la chancellerie du roi Jean de Zápolya (1526—1541)²² et représente probablement les couleurs de sa maison (azur et or) et celles du royaume (gueules et argent). Elle deviendra prépondérante sous Jean Sigismond (1541—1571) et les Bathory²³ et stéréotype au XVII^e siècle. L'exemple d'armoiries grecques « confirmées » par Sigismond Bathory est instructif aussi à cet égard. Les *lambrequins* y sont mentionnés après le commentaire sur l'origine des armoiries des Nikati. Ils sont « *variorum colorum* », et l'enlumineur les fait d'azur et d'or à dextre, de gueules et d'argent à sénestre, quoique le champ de l'écu soit de sable et les meubles (un lion couronné tenant de sa patte dextre une épée qui enfle une couronne et s'appuyant de la sénestre sur un rocher escarpé mouvant du flanc dextre et de la pointe), au naturel. C'est comme un uniforme transylvain qu'on ferait endosser à des armoiries soi-disant étrangères et — si l'on veut — une sorte d'augmentation d'armoiries tout à fait *sui generis*²⁴.

La chancellerie royale de l'Empire adoptera, elle aussi, cette combinaison de couleurs pour les *lambrequins* des armoiries octroyées en Transylvanie et dans les « Partes », dès le règne de Ferdinand I^{er} (Darwassy, 1563), mais d'une manière moins suivie²⁵. Cette composition deviendra règle sous Léopold I^{er} (Nicolaïdes, 1665) et dans la chancellerie transylvaine de l'Empire, après 1689 (1701, Halmagyi, Boia, 1703, Sănătescu 1717 ; Berebună, 1718 ; et même Haubald-Medra 1726). On rencontrera aussi, dans les diplômes émis par cette dernière chancellerie, la formule « *lacinae diversi coloris* ».

L'étude de ces quelques diplômes des collections de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie a donné lieu à quelques découvertes adjacentes, aussi importantes qu'inattendues. Les unes, du domaine de la décoration héraldique extérieure des enluminures, regardant l'histoire des armes de la Transylvanie dans l'ère des Habsbourg, avant qu'elles ne soient fixées par le décret du 2 novembre 1765 ; les autres concernant les autographes de quelques illustres personnages dont on ne soupçonnait pas auparavant l'existence dans les archives de Bucarest.

Nous ne pouvons nous appesantir *hic et nunc* plus que nous ne l'avons déjà fait sur les versions des armes de Transylvanie qui paraissent dans les enluminures de diplômes émanant de Léopold I^{er} (Halmagyi 1701 ; Boia, 1703) de Charles VI (Berebună 1718 ; Haubald-Medra 1726) de Marie Thérèse (Novak, 1753 ; Lukas, 1762). Elles mériteraient sans doute une étude à part car cette catégorie de sources a été trop négligée à tort et parfois à dessein, dans le passé comme dans le présent²⁶.

Dans le même ordre d'idées nous croyons devoir attirer encore une fois l'attention sur les armes de Charles VI paraissant dans le diplôme Haubald-Medra (1726) à l'aigle de l'Empire chargée sur l'estomac de l'écu parti d'Autriche et de Castille d'un usage assez restreint²⁷.

En matière d'autographes, celui du grand humaniste d'origine roumaine. Nicolaus Olachus (1493—1568), archevêque d'Esztergom et Primat de Hongrie, chancelier du royaume, etc., sur le diplôme Darwassy de 1563, est sans doute le plus important. Grâce à lui ce diplôme de noblesse du XVI^e siècle devient un document d'intérêt national.

Nous signalons encore l'autographe de Nicolaus Istvanffi (de Kisasonfalva, Pannonius) (1535—1615), évêque, homme d'État et historien célèbre. Il avait été dans sa jeunesse secrétaire de Nicolaus Olachus. Plus tard il fut conseiller royal (1576) et lieutenant du Palatin (1581). En 1598 il visitait à Tirgoviste Michel le Brave comme représentant de l'empereur et de la nouvelle

princesse²⁸ de Transylvanie et un pacte d'alliance était conclu. Son œuvre historique²⁹ demeure encore l'un des plus importants pour l'histoire de sud-est européen au XVI^e siècle.

Il signe à côté de l'empereur Maximilien II le diplôme de Christophor Wayda (1574).

D'autres autographes de chanceliers et de secrétaires sont évidemment moins rares et moins importants*.

Notes

¹ D. RADOCŞAY, *Renaissance letters patent granting armorial bearings in Hungary, I, in Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungariae*, IX, 1965, p. 241.

² Il faut rappeler ici qu'à la différence des princes de Transylvanie, les princes de Valachie et de Moldavie n'ont pas accordé des lettres patentes. Le fait a donné lieu à de nombreuses interprétations (voir à ce sujet. D. CERNOVODEANU, *Ştiinţa şi arta heraldică în România*, Bucarest, 1977, p. 39 - 41 et 165 - 170).

³ D. RADOCŞAY, *op. cit.*, p. 245.

⁴ *Din istoria Transilvaniei*, 3^e éd., Bucarest, 1963, p. 189 - 190.

⁵ N. IORGA, *Sate şi preoţi din Ardeal*, Bucarest, 1902, p. 65; idem, *Histoire des Roumains de Transylvanie et de Hongrie*, I, 2^e éd., Bucarest, 1910, passim.

⁶ A. VERESS, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei şi Țării Româneşti*, vol. I XI, Bucarest, 1929 - 1939, passim, reproduits aussi par D. CERNOVODEANU, *op. cit.*, p. 387, pl. XC. Dans ce contexte nous ne pouvons manquer de faire mention de l'admirable étude de J. SEBASTYÉN DE KÉÖPEZ, *Die Wappenmaler des Burzenländer Sächsischen Museums*, in *Mitteilungen des Burzenländer Sächsischen Museums*, an 3 (1938) N^{os} 1 - 2 et 3 - 4; an 4 (1940) N^{os} 1 - 4.

⁷ D. RADOCŞAY, *Über den Stil einiger wiener Wappenbriefe der Spätgotik und Renaissance*, in *Genealogia et Heraldica*, I, Vienne, 1972, p. 120.

⁸ C. REICHENAU, F. V. CSERGHEÖ, O. V. BARCZAY, *Adel von Siebenbürgen. J. Siebmachers Grosses und Allgemeines Wappenbuch*, Bd. IV, Heft 12, Nürnberg, 1898.

⁹ Armoiries de Jean Halga de Halmagy, conférées par le prince Michel Apafi en 1680, apud. A. VERESS, *op. cit.*, XI, p. 186 - 187; cf. D. CERNOVODEANU, *loc. cit.*, fig. 6.

¹⁰ Armes de François Pap de Nadasd (Nădărdia), conférées par le prince Étienne Boeskey en 1605, apud. A. VERESS, *op. cit.*, VII, p. 256; D. CERNOVODEANU, *loc. cit.*, fig. 3.

¹¹ C. TE A. DE FORRAS, *Notice historique et généalogique sur les Princes Bassaraba de Brancovan*, Genève 1889, pl. 1, p. 9; V. DĂNĂGHEANU, *Constantin Brincoveanu conte al Regatului ungar şi Principe al Sacralui Imperiu Roman*, in *Contriburi literare*, XLIX, 1915, n^o 9, fig. 2; D. CERNOVODEANU, *op. cit.*, p. 395, pl. XCIV, fig. 6.

¹² Un lecteur s'en plaignait dans un numéro récent, du *Coal of Arms*.

¹³ Elle reviendra à la mode au XVIII^e siècle dans un style différent.

¹⁴ Nous ne connaissons en effet qu'un seul autre exemplaire dans tout le règne de Sigismond Bathory: les armes conférées le 28.I.1594 à Laurentius Baricza, *aliter* Rotipar, de Cluj (REICHENAU-CSERGHEÖ-BARCZAY, *op. cit.*, p. 58, pl. 120). Il

n'est pas exclus que le diplôme de Jacob Was ait été doué dès son émission d'une esquisse précise des armoiries.

¹⁵ Lettres patentes du 15 décembre 1605, Franciscus Pap de Nadasd, V. supra, note 10.

¹⁶ V. supra, document, n^o 8.

¹⁷ Voir aussi, à ce sujet, les remarquables commentaires de MATEIU I. CARAGIALE dans son étude: *O contribuţie heraldică la istoria Brincoveanilor*, in *Opere*, 1936, p. 283 - 285.

Pour d'autres exemples de prêtres orthodoxes, voir I. PUŞCARIU, *Familie nobile române*, II, sub voce: Dorgó de Mikola (1669), Gramma de M. Záh (1696), Illya de Borgo-Dobsceni (1682), Joanne (et Pop) de Alamor (1669), Marzsinás (Marginean) de N. Nyires (et Marzsinay) (1677), Popp (Pap, Pop) de N. Nyres (1669), Pap de F. Szopor (1618), Pap de Letka (1666, 1675), Pop (Papp) de Ba-dăeson (1628, 1671, 1681) Popa (Pap, Demian) de Hollomező (1672), Petrişor (Pap) de Sasza (1666, 1673), Siman (Papp) de K. Apsa (1593, 1616), Szloja de Cstged (1619); v. aussi REICHENAU-CSERGHEÖ-BARCZAY, *op. cit.*, passim.

¹⁸ I. PUŞCARIU, *Familie nobile române*, II, sub voce: Bogdan de Arpas (1596), (Radu, Raduly) de Arpas, Zsudele de Arpas, v. aussi REICHENAU-CSERGHEÖ-BARCZAY, *op. cit.*, passim.

¹⁹ I. PUŞCARIU, *op. cit.*, II, sub voce: Mera (Merra) de Hetbük (1636), Szombathi de Barocz et Rima-Szombathi (1607); v. aussi REICHENAU-CSERGHEÖ-BARCZAY, *op. cit.*, passim.

²⁰ Diplôme du Grec Démétrius Nikati (Albaltia, le 26 avril 1602): «... supra scutum, galea militaris aperta <...> diadematæ regis exornata ex qua dimidiis leo <...> conspicietur, quæ antea a præfatis imperatoribus Constantinopolitanis prædecessoribus suis concessa fuisse perhibentur. Ex cono galeæ <...> leminisci variorum colorum...» (A. Veres, *Documente*, V, p. 23 - 24).

²¹ D. RADOCŞAY, *op. cit.*, passim; idem, *op. cit.*, II, in *Acta Historiae Artium*, Tome XII, 1966, 1 - 2, p. 71 - 92. V. aussi L'opinion, de J. Sebestyén de Kéöpez, *op. cit.*, p. 36 - 37.

²² *Ibidem*, p. 90, blason Szentgyörgyvölgyi Bakács (1^{er} juin 1532). Lambrequins d'azur et d'or à dextre, de gueules et d'argent à sénestre.

²³ REICHENAU-CSERGHEÖ-BARCZAY, *op. cit.*, passim. Sur les 38 des 91 armoiries de la période 1511 - 1600 dont on connait les émaux des lambrequins, 18 présentent la combinaison azur et or, gueules et argent, 7 autres: azur et gueules doublées seulement d'or ou seulement d'argent, 8, provenant surtout de la chancellerie polonaise du roi Étienne Bathory, ont des lambrequins aux mêmes émaux des deux côtés, 5, enfin, des combinaisons d'émaux hétéroclites.

²⁴ V. supra, note n^o 20.

²⁵ REICHENAU-CSERGHEÖ-BARCZAY, *op. cit.*, passim.

²⁶ *Ibidem*, d'où leurs reconstitutions erronées quant aux émaux, des armes de Transylvanie

aux XV^e et XVII^e siècles. Notre collègue DAN CERNOVODEANU (*op. cit.*, p. 129 — 139) en fait également abstraction.

²⁷ FR. GALL, *Österreichische Wappenkunde*, Vienne-Cologne, 1977, p. 12.

²⁸ MARIE-CHRISTIERNA, princesse régnante de Transylvanie en 1598, après l'abdication de son époux Sigismond Bathóry. Voir MIHAIL STEPHANESCU, *O arhiducesă de Austria, principesă a Transilvaniei și stareță de mănăstire*, in *Almanahul Parohiei Ortodoxe Române din Viena pe anul 1970*, Vienne, 1970, p. 90.

²⁹ NICOLAI ISTVANFEI PANNONI, *Historiarum de rebus ungaricis libri, XXXIV*, Coloniae, 1622.

* En dehors des ouvrages cités, nous avons consulté aussi: P.-B. GHEUSI, *Le Blason héral-*

dique. Manuel nouveau de l'art héraldique, de la science du blason et de la polychromie féodale d'après les règles du Moyen Age, Paris, 1892; E. GEVAERT, *L'Héraldique, son esprit, son langage et ses applications*, Bruxelles, 1923; R. MATHIEU, *Le Système héraldique français*, Paris, 1916; A. C. FOX-DAVIES, *A Complete Guide to Heraldry*, édition revue et annotée par J. B. Brooke-Little, Londres, 1969; J. P. BROOKE-LITTLE, *Boultell's Heraldry*, 7^e éd., Londres, 1973; SZABOLCS DE VAJAY, *Armoiries étrangères antérieures à 1550 conservées ou répertoriées en Hongrie*, in *Archivum Heraldicum* (Neuchâtel), 1971, n^{os} 1-4; D. GALDREATH et L. JEQUIER, *Manuel du blason*, Lausanne, 1977; O. NEUBECKER, *Le Grand livre de l'héraldique*, Paris — Bruxelles, 1977.

Pour la culture européenne, à la différence du moment de bilan spirituel représenté, à bien d'égards, par le siècle précédent, le XIX^e siècle, si tourmenté et contradictoire, représente un sommet et à la fois un point de départ pour la définition d'un nombre impressionnant de données qui conditionneront et délimiteront l'idée de modernité et de civilisation contemporaine. Des traditions solidement implantées, qui s'érigeaient en idéal de la perfection, se voient confrontées avec de nouvelles tendances, encore oscillantes, informes, mais bénéficiant néanmoins d'une vitalité d'idées qui tend et qui réussit le plus souvent à s'opposer à l'assurance, devenue suffisance, des vieilles doctrines. Cette confrontation d'idées, qui n'omet nul domaine d'existence de l'esprit humain, ne se déroule certes pas en ligne droite, par un simple processus en chaîne, de dislocations et de substitutions ; à l'époque actuelle, à travers une perspective historique déformante et chargée d'inutiles lests de nature nostalgique et idéalisatrice, fut alimenté, plus d'une fois, le préjugé d'un XIX^e siècle habilement révolutionnaire, piétinant sans trêve les ruines de structures vétustes pour poser les assises d'un monde de changements définitifs. En réalité, la lutte d'idées, quelque fut le domaine qui les a engendrées, n'est assurément ni exempte de tournants contradictoires, ni abruptement victorieuse, mais au contraire, se déroule sur de nombreux fronts — larges ou étroits —, étant obligée à d'inévitables concessions et réhabilitations de significations. La situation exposée ne surprendra pas si nous tenons compte, d'une part de la réalité d'une Europe encore dominée par des empires et des puissances militaristes qui ne renoncent que difficilement à leur pouvoir en tant qu'arbitres de la réaction et, d'autre part, du fait que les forces dominantes de l'effort culturel seront récrutées, longtemps encore après la moitié du siècle, des rangs des éléments pouvant être encadrés, au point de vue moral et psychique, dans la petite bourgeoisie, donc de ce conglomerat social à l'intérieur duquel peuvent surgir des individus capables d'admirables sauts progressistes, mais

ART ET HISTOIRE: ÉTAPES DE DÉVELOPPEMENT DANS LA CULTURE VISUELLE DE LA TRANSYLVANIE DU XIX^e SIÈCLE

(Première partie)

Marius Tătaru

qui, de par sa tradition et son éducation, tend vers une « ligne du milieu », sans accidents ni renversements de valeurs.

Les différences existantes entre les formes et les étapes de développement de la culture en Europe occidentale, centrale et estique sont évidemment notables, comme le sont aussi, dans le cadre de ces grandes zones géographiques, les différences d'évolution culturelle enregistrées d'une nation à l'autre. Pour chaque pays du continent européen l'intensification des phénomènes de revirement culturel est indissolublement liée et souvent conditionnée par tout un ensemble de confrontations sociales et politiques auxquelles s'ajoutent, dans les pays subissant l'oppression des divers empires, une lutte très serrée d'émancipation nationale, lutte menée avec une remarquable énergie, avec tous les moyens dont disposait la culture à cette époque. D'ailleurs, une intéressante façon d'interconditionnement des différents éléments culturels nationaux consiste justement, en cette période, dans l'interférence des idées de progrès et d'évolution sociale positive, idées qui s'accroissent comme force et capacité de pénétration autour de l'an 1848 précisément. Sur tout le parcours du XIX^e siècle, à l'ombre des grandes confrontations d'idées entre rationalisme et idéalisme, entre classicisme et romantisme, entre réalisme et académisme, on peut deviner

l'intention de reviser l'ordre de l'organisation du monde jusqu'en ses fondements considérés intangibles et inviolables. Des mutations essentielles ont lieu dans la structure psychique même de l'homme de cette époque, le préparant pour une nouvelle manière de percevoir la réalité et les relations entre les termes de cette réalité. Il s'agit, évidemment, d'un processus d'une structure unique dans l'histoire de la culture européenne, puisqu'il semble préparer l'homme pour un avenir dont il n'est pas encore capable d'entrevoir les limites exactes. De ce fait, l'évolution a lieu par degrés, à travers un processus compliqué, parfois dramatique, lorsqu'elle est supposée de forcer les limites d'adaptabilité.

Au point de vue du développement de l'art, le XIX^e siècle suit avec fidélité la ligne fondamentale qui opposait en l'essence les tendances de pensée pro-et antirationalistes. La fin du XVIII^e siècle avait été marquée, dans la plus grande partie de l'Europe, par un triomphe quasi total du rationalisme, dont les préceptes se reflétaient dans la majorité des domaines de la vie socio-politique. Ce n'est pas par hasard que, en cette époque où Joseph II gouvernait son empire au nom de la «raison d'État», allait naître aussi la philosophie d'Immanuel Kant, lequel devait clore avec génie l'étape rationaliste de ce siècle, marquant par cela les débuts d'un nouvel esprit. En ces conditions apparaîtra l'une des plus inattendues juxtapositions de l'histoire de l'esprit humain, celle qui opposa, au début du XIX^e siècle le romantisme et le classicisme. Équilibré, prêt à tout sacrifier au profit de l'harmonie et de la symétrie, le classicisme fait à bon escient abstraction du poulx de la vie sociale, s'opposant, par nature et conception, à l'atmosphère d'émancipation et d'individualisation sociale, ethnique et artistique qui s'était constituée autour d'une certaine couche de l'intelligentsia européenne. D'autant plus surprenant, plus choquant a dû apparaître aux contemporains le souffle nouveau, fondamentalement différent, de la première génération romantique proprement dite. Né dans les conditions où se préparait l'ascension de la nouvelle bourgeoisie, le mouvement romantique se propose d'incarner,

du moins au commencement, les valeurs qui constituaient la substance de ce désir d'affirmation de la nouvelle classe. Le renoncement aux postulats du classicisme représente du même coup aussi la prémisse de la transformation des idées sur la signification de l'art, celui-ci cessant d'être l'expression visuelle de ce qui peut être mesuré et reproduit, pour devenir un nouveau langage, caractéristique moins à l'intelligence positive qu'à l'âme humaine. En ce climat, les contenus formels, les significations essentielles de l'œuvre d'art commencent à acquérir, peu à peu, une certaine indépendance par rapport à la domination de l'imitation, ce qui constitue, indubitablement, une généreuse (même si encore très éloignée) source de l'art du XX^e siècle¹.

Pour la culture de la Transylvanie, le XIX^e siècle a constitué également une époque de tournants, une période de transformations décisives, souvent fondamentales, transformations étroitement liées à l'évolution historique particulièrement tourmentée de cette province roumaine. Les conditions historiques de développement de cette culture sont, elles aussi, tout à fait spéciales, étant donné le puissant effet de la domination habsbourgeoise sur les destinées des Roumains et de tous les autres peuples inclus dans le conglomerat d'antagonismes de l'Empire. Dirigé effectivement, entre 1815 et 1848, par l'un des plus conservateurs des arbitres politiques de l'Europe, le chancelier Metternich, l'Empire d'Autriche cherche, par le truchement d'un immense appareil bureaucratique, militaire et religieux, à maintenir la stagnation socio-politique des nations opprimées, à empêcher toute tentative d'émancipation nationale. Cependant ni la complexité de ce système, ni la brutale répression de la révolution de 1848, ni la politique autoritaire et pro-aristocratique du nouveau chancelier Felix von Schwarzenberg ne réussirent à arrêter la décomposition rapide et irréversible des structures et des relations féodales. Bien que l'aristocratie maintienne sa suprématie par le total accaparement de l'appareil d'État, le processus de formation et de consolidation de la bourgeoisie, y compris de celle roumaine, ne saurait

plus être arrêté. Ce phénomène a pour conséquence la multiplication des forces d'une nouvelle intelligentsia, avec une orientation en général progressiste, formée soit de la réverbération modérée d'un siècle des Lumières de facture autrichienne-allemande, soit du développement de ce même courant imprégné d'éléments de l'idéologie romantique. Ainsi, si les représentants de l'École transylvaine (Școala ardeleană) s'étaient orientés, en conformité avec leur éducation et leur formation spirituelle, vers la philosophie de Leibnitz, connue surtout à travers les adaptations de Wolff et Baumeister, la génération qui précède la révolution de 1848 choisira pour maître W.T. Krug — adepte fervent et compilateur de la philosophie de Kant — de l'œuvre duquel nous restent trois traductions, dues à Treboniu Laurian, Timotei Cipariu et Simion Bărnuțiu. Quant aux auteurs romantiques, l'orientation des intellectuels transylvains visait surtout l'œuvre des romantiques libéraux-démocrates français (Lamennais, Michelet), ainsi que des plus progressistes parmi les romantiques allemands, tels que Herder, Heine ou Uhland. « On n'adopte de l'ensemble des aspirations romantiques que ce qui cadrerait avec la directive avancée du siècle des Lumières, l'aidant ainsi, en des circonstances différentes de celles du passé, à mieux s'affirmer en augmentant ses vertus combattives dans la lutte contre un régime social désuet. Les nouvelles idées sont, au fond, une continuation et une accentuation de ses prémisses sur des bases nouvelles ou avec une motivation inédite [...] Par ailleurs, entre le siècle des Lumières, le classicisme et le romantisme il n'y avait pas de solution de continuité, les trois courants s'entre-pénétrant, certaines idées de base (comme serait celle de la fonction sociale de l'écrivain) leur étant communes »².

L'activité multilatérale de la nouvelle couche d'intellectuels transylvains, provenus eux-mêmes des plus différents milieux sociaux, est à la base d'un développement sans précédent dans la culture transylvaine, considérée en son ensemble. Il y a une tendance générale, due toujours à l'époque des Lumières, d'embrasser dans le réceptacle d'une culture individuelle une

aire d'information aussi large que possible. Aussi bien nous apparaît-elle parfois simplement étonnante la culture, voire même l'érudition de maints intellectuels de l'époque, d'autant plus que, dans bien des cas, nous avons affaire à une formation initiale unilatérale ou même avec une carrière d'autodidacte. En raison de quoi, une seule et même personnalité peut être capable d'agir avec un égal don de soi et un intérêt presque égal dans le domaine politique, didactique, littéraire, des sciences historiques ou biologiques, en art ou en mathématiques. Quoique, inévitablement, une pareille ambition d'universalité intellectuelle, même lorsqu'elle est animée des buts les plus généreux, conduit à une raréfaction de la substance contenue dans chacun des domaines étudiés, les handicaps culturels qui devaient être surmontés ainsi que la pénurie de forces intellectuelles nécessaires à la propagation des nouveaux acquis culturels justifient et même exigent une pareille situation.

Le développement de la culture transylvaine au XIX^e siècle a, toutefois — plus qu'à tout autre moment antérieur de son existence — un caractère tout à fait à part, à cause du problème national. Il convient de souligner dès le début le fait qu'au cours de ce siècle si dense en événements la culture transylvaine se constitue en un tout extrêmement ramifié, en intentions aussi bien qu'en résultats, à l'édification duquel contribuent partant de positions historiques parfois différentes — le peuple roumain et les autres nationalités qui formaient la population de cette province. Pour les Roumains, qui formaient la majorité absolue de cette population, la situation devient évidemment plus compliquée, plus grave, puisque les intellectuels formés au cours des premières décennies du XIX^e siècle devaient transpercer non seulement les barricades de la censure aulique ou nobiliaire, mais aussi les lourds stigmates de l'inégalité nationale et de l'oppression spirituelle. Une faute aussi grande que la déconsidération de ces réalités serait cependant l'omission des interférences culturelles directes ou indirectes produites entre l'intelligentsia d'origine roumaine et celle hon-

groise ou allemande, d'autant plus quand il s'agit de ces éléments les plus progressistes et les plus clairvoyants³. En affirmant cette réalité nous sommes loin de vouloir idéaliser ou niveler, ne fut-ce que dans le domaine culturel, le problème des rapports nationaux, cette question névralgique de l'histoire transylvaine sur tout le parcours de la domination étrangère⁴; ce que nous essayons de prouver c'est, comme nous venons de le dire, le fait que les relations culturelles entre les plus progressistes des représentants de l'intelligentsia hongroise et allemande et les intellectuels roumains ont contribué (même si pas en une proportion satisfaisante), à préfigurer une vie culturelle active et différenciée au cadre de la majorité de ses domaines représentatifs.

Les relations culturelles roumaines-hongroises⁵, commencées sous de bons auspices, dès la fin du XVIII^e siècle, par les représentants de l'École transylvaine (surtout par Gheorghe Șineai) continuent aussi au cours du premier quart du siècle suivant, favorisées par le fait que, en ce début de siècle, le développement de l'intelligentsia et, en général, de la bourgeoisie roumaine comprendra surtout l'Ouest de la Transylvanie avec le Banat et, particulièrement, la Crișana. À Oradea, cette intelligentsia roumaine compte, au début, sur la protection et l'influence de l'évêque Ignatie Darabant, et par la suite sur le ferme appui de l'évêque Samuil Vulcan. Un rôle important pour la vie culturelle roumaine est joué, en cette période, par la capitale hongroise même, Buda⁶, où la typographie royale imprime un nombre de livres roumains, appartenant parfois à des auteurs des Principautés roumaines. C'est là que paraît le calendrier roumain de Zacharia Carcalechi, éditeur qui fera imprimer aussi la première publication périodique roumaine, *Biblioteca românească*. Vers la moitié du siècle, dans les conditions politiques officielles de magyarisation, les contacts de cette sorte deviennent plus rares. Nonobstant, malgré le fait que les intellectuels roumains se dirigent de plus en plus intensément vers la production littéraire et artistique des confrères des Principautés, une série d'érudits roumains continuent à s'inté-

resser au mouvement culturel hongrois, et même à collaborer avec ses coryphées. Tel est, par exemple, le cas de George Barițiu, qui a entretenu des contacts permanents avec les historiens hongrois⁷, tout particulièrement avec le comte Kemény József, lequel mit à sa disposition un grand nombre de documents concernant l'histoire des Roumains, ensuite avec Mikó Imre, le fondateur du « Musée transylvain » et membre fondateur de « Astra », l'historien roumain ayant apprécié aussi d'autres historiens hongrois, tels que Fejér G., auteur du monumental recueil de documents *Codex Diplomaticus Hungariae Ecclesiasticus ac Civilis*.

Une collaboration culturelle se produit aussi dans le cadre des relations bilatérales entre les intellectuels roumains et ceux allemands, surtout dans le Sud de la Transylvanie. Les nombreuses manifestations et institutions culturelles des Saxons — le théâtre, la presse, les écoles, les associations culturelles ou scientifiques — ont sur les Roumains l'effet d'un exemple positif, ainsi qu'il résulte souvent des articles de *Gazeta Transilvaniei*⁸. Les relations se resserreront, en une continuelle ascension, surtout après 1830, lorsque la ville de Brașov devient, petit à petit, le noyau le plus puissant de la bourgeoisie roumaine transylvaine. L'effet le plus positif de l'étroite collaboration entre les rédacteurs des publications périodiques roumaines et saxons de cette ville consiste dans le fait que Johann Gött deviendra éditeur de *Gazeta Transilvaniei* et de *Foaie pentru minte, inimă și literatură*⁹. Particulièrement significatif pour l'histoire des relations entre les intellectuels roumains et saxons est l'intérêt porté par quelques-uns de ces derniers à l'histoire, à la culture et même à la destinée de la population roumaine. Évidemment, dans cet ordre d'idées, il convient de mentionner en premier lieu l'historien et le penseur Stephan Ludwig Roth, martyr de la révolution de 1848, qui tant dans ses écrits que dans la correspondance avec G. Barițiu¹⁰ s'est montré profondément intéressé au sort des Roumains transylvains, dont il a plaidé avec ferveur la cause nationale. Roth comptait, par ailleurs, avec d'autres intellectuels saxons (par

exemple le professeur J. A. Zimmermann de Sibiu) parmi les abonnés des publications périodiques roumaines de Braşov.

Un chapitre intéressant des relations entre Roumains et Saxons au cours du XIX^e siècle est celui de la position des notabilités culturelles saxonnes à l'égard de la langue roumaine, qui était apprise par la population d'origine allemande. C'est un fait démontré que l'intensification des relations entre les deux nationalités a fait naître chez les intellectuels saxons un désir de plus en plus concrétisé de connaître la langue roumaine. Une tentative assez timide pour aller au devant de ce souhait est constituée, dès 1788, par l'initiative de Ioan Piuaru Molnar, qui écrit une grammaire roumaine (éditée à Vienne), action considérée par son auteur même hasardée, mais qui représente néanmoins un début absolument nécessaire. Le premier essai sérieux de rééditer ce genre de recherche sera, plus d'un demi-siècle plus tard, le manuel de la langue roumaine, accompagné d'un dictionnaire roumain-allemand et allemand-roumain, écrits par Andreas Clemens de Bod¹¹. Les années suivantes verront la parution d'un nombre plus élevé de grammaires et de dictionnaires de ce genre, parmi ceux qui recommandaient chaleureusement l'assimilation « pour mille raisons » du roumain se trouvant Stephan Ludwig Roth lui-même. À partir de 1850, le roumain est introduit, en tant que discipline facultative, dans tous les gymnases saxons, dans lesquels, du reste, était officiellement admis, après la révolution, tout élève roumain¹².

Dans les conditions historiques et sociales que nous avons essayé d'esquisser, malgré d'inhérentes « taches blanches », l'émulation intellectuelle de Transylvanie aboutira, surtout après 1830, à une vie spirituelle assez complexe, dans les limites de laquelle, outre l'effort individuel de différentes catégories d'écrivains, artistes plasticiens ou musiciens, s'implantent aussi, peu à peu, sous l'effet de la nécessité et de l'opportunité, maintes institutions culturelles des plus modernes utilisées dans l'Europe du XIX^e siècle. La naissance de ces dernières s'explique d'une part par le besoin de concentrer les expériences personnelles de gens pour lesquels

la culture était devenue une nécessité consommée avec avidité, d'autre part par le désir des mêmes intellectuels de s'exprimer au niveau culturel, voire même politique, pour une masse aussi large que possible d'intéressés. Deux sont, parmi ces institutions, celles qui par leur importance facilitent l'accomplissement de ces vœux : les associations et la presse.

Constituées en majorité au cours de la quatrième et de la cinquième décennies et, celles roumaines surtout, au cours de la sixième et de la septième décennies du XIX^e siècle, les associations et les sociétés transylvaines se distinguent par une prolifération peu commune ; pratiquement, il n'y a pas de localité tant soit peu importante à ne pas constituer le berceau de l'une ou de plusieurs associations de cette sorte¹³. Leur caractère spécifique est fort différent ; depuis celles économiques jusqu'à celles scientifiques et culturelles (les plus nombreuses), elles offrent l'accès à toute personne intéressée ou peuvent être organisées en fonction d'occupations, de sexe ou d'une limite d'âge. Beaucoup de ces organisations ont une durée météorique, soit parce que leur organisation et leur but ne leur assuraient pas une plate-forme de participation assez solide, soit pour des raisons politiques, sachant que l'administration impériale n'était pas favorable à l'idée de l'association, à plus forte raison quand il s'agissait d'associations des Roumains transylvains. Le but et les résultats pratiques de ces associations ne doivent être exagérés en aucune direction. À l'exception d'un nombre restreint, comme seraient « Astra », « Verein für siebenbürgische Landeskunde » ou « Erdélyi Múzeum », dont l'importance fut, sans doute, considérable, dans le sens d'une contribution décisive dans l'organisation du mouvement culturel transylvain, les autres associations et sociétés doivent être considérées en leur totalité en tant que phénomène de masse tendant à élargir l'horizon culturel d'une population très stratifiée et pas toujours préparée à capter un « signal » culturel plus intense.

Pour les Roumains de Transylvanie, le début de mouvement dont il vient d'être question est fait par les ainsi

nommées « sociétés de lecture », fondées en petit nombre autour des années '30, mais se multipliant beaucoup à la veille de la révolution¹⁴. Un pas en avant se produit en 1851, par la fondation à Oradea de la « Société de lecture », organisation d'une importance qui tout en ne dépassant pas l'aire régionale « réussit à secouer le Bihor de son engourdissement culturel »¹⁵. Après la moitié du siècle, les sociétés commencent à avoir un spectre plus large de préoccupations, fonctionnant selon un programme mieux mis au point. L'apogée du mouvement et en même temps l'association la plus efficiente des Roumains transylvains sera, évidemment, « Astra », fondée à Sibiu le 6 septembre 1861¹⁶.

Dans l'orientation de la vie culturelle et artistique transylvaine, les diverses associations et sociétés étaient apparues assez tôt et avaient joui d'un grand succès auprès des représentants des nationalités magyare et allemande. Un rôle considérable auront les sociétés hongroises « Erdelyi Muzeum », de Cluj, fondatrice des importantes collections du « Musée transylvain » de cette ville (1850), la « Société d'histoire et d'archéologie » de Timișoara, fondée en 1872 par l'homme de vaste culture que fut Sigismond Ormos, fondateur, également, du musée de Timișoara, et la « Société Kőlesey » de la ville d'Arad (constituée en 1881).

En ce qui concerne les plus importantes des associations de la population allemande, celles-ci se constituent au cours de la décennie qui précède la révolution, leur activité culminant par la fondation en 1842 de l'association « Verein für siebenbürgische Landeskunde », institution ayant fait preuve d'une activité remarquable, surtout par ses publications périodiques¹⁷, auxquelles collaboraient les plus éminents parmi les érudits saxons de l'époque.

Cependant il est certain que l'institution culturelle la plus puissante, la mieux représentée et dont l'activité se répercute avec le plus évidente efficacité aux rangs de la population transylvaine du siècle passé fut la presse¹⁸. La force avec laquelle s'imposèrent sur le plan culturel les publications périodiques les recommande comme

un phénomène devant être analysé séparément, en fonction des groupes sociaux et ethniques qui les ont édités et du programme qu'ils s'obligeaient de servir. En effet, si pour la population allemande et surtout magyare la presse représentait une émanation culturelle développée en tant que résultat d'une liberté d'expression assez élevée et de droits politiques stables et reconnus, pour les Roumains transylvains la presse signifie, sur le plan culturel, la plus importante des conquêtes, car elle détiendrait toujours aussi un rôle politique, un rôle polémique, de promotion des idées d'émancipation nationale, de protection des intérêts de toutes les couches de la nouvelle bourgeoisie roumaine. À commencer par la première publication périodique roumaine, *Biblioteca românească*, issue en 1821 des presses de l'université de Buda, la série se poursuit avec les feuilles *Gazeta Transilvaniei* et *Foaie pentru minte, inimă și literatură* (les deux parues en 1838, à Brașov), véritables foyers de la vie culturelle des Roumains de Transylvanie auxquelles viennent se joindre *Telegraful*, *român* de Sibiu, *Luminătorul* et *Dreptatea* de Timișoara, ainsi que d'autres, très nombreux, journaux et revues ayant eu une parution de courte durée¹⁹.

Particulièrement active s'avère, dans la période qui nous préoccupe, la vie de la presse de langue allemande, au premier chef celle de Sibiu et de Brașov. Après que l'éditeur Mathäus Joseph Heimerl eut imprimé à Timișoara la première publication périodique parue sur le territoire roumain, l'hebdomadaire *Temeswarer Nachrichten* (1771 -- environ 1777), le centre de la presse allemande se déplaça dans le Sud de la Transylvanie, où paraîtra, en 1784, le premier journal de Sibiu, *Siebenbürger Zeitung*, de sorte que les plus de 150 de titres de publications périodiques allemandes parues au cours du XIX^e siècle en Transylvanie sont presque tous édités par les Saxons de cette zone de la province²⁰. Certains de ces journaux, comme seraient par exemple *Der Siebenbürger Bote* (Sibiu), *Kronstädter Zeitung* (Brașov), *Hermannstädter Zeitung* (Sibiu), *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* (Sibiu), *Banater Zeitschrift für Landwirtschaft, Handel,*

Künste und Gewerbe (Timișoara), *Neue Temeswarer Zeitung* (Timișoara), l'existence desquels avait dépassé souvent un demi-siècle, ont constitué une tribune permanente aussi bien de l'expression politique que de l'ensemble de la vie artistique et culturelles des villes où ils furent édités.

Une riche activité de propagation culturelle, caractérisée par l'abord d'un vaste cercle de problèmes du domaine de l'art et des sciences humaines fut déployée par les publications périodiques en langue hongroise, journaux, revues ou annuaires : *Erdélyi Múzeum* (édité par Döbrentey Gábor à Cluj), *Nemzeti Társalkodó* (Cluj), *Kölessey egyesület évkönyve* (Annuaire de la société Kölessey d'Arad), *Élet és irodalom* (Cluj), *Delejtű* (Timișoara), etc.

Un trait commun pour toute cette presse, quelle que fut la langue dans laquelle elle était écrite, est le fait de ne pas avoir une stricte spécialité mais un caractère encyclopédique, s'adressant simultanément à toutes les catégories d'intérêts des lecteurs²¹.

Malgré toute l'importance accordée aux problèmes économiques et politiques, à ceux ayant trait à l'histoire et à la morale, la presse, ainsi qu'une partie des autres publications transylvaines, manifestent une tendance générale, évidemment timide et d'un niveau vulgarisateur, à se préoccuper aussi de commentaires d'idées esthétiques. L'objectif visé dans l'activité de génération et de compilation de ce genre d'idées est en sorte similaire à celui poursuivi dans tous les autres domaines, le but final étant, là encore, d'ordre pédagogique, de propagande et, naturellement, culturel-émancipateur. Pourtant, et quoique le tableau devienne un peu plus complexe, étant donné la problématique plus vaste, plus abstraite et forcément plus compliquée de la science esthétique, tout particulièrement dans les conditions culturelles de l'époque à laquelle nous nous référons, il convient néanmoins de remarquer qu'une discussion autour d'un pareil cercle de problèmes est pour le moins hasardée dans la période antérieure à 1830²². En conformité avec une orientation générale de nuance rationaliste caractéristique pour la part la plus active de l'intelligentsia transyl-

vaine, orientation à laquelle le côté roumain vient ajouter aussi une assez prononcée nuance antithéologique²³, l'ensemble tout entier d'éléments germinatifs de la pensée esthétique se dirige avec prédilection sur une ligne moralisatrice de l'esthétique de la vie et de la conduite, de l'harmonie intérieure et extérieure de l'individu²⁴. Dans la période précédant la révolution de 1848, ainsi que dans la décade qui vient après cet événement les idées se précisent en une certaine mesure, de sorte qu'autour de l'an 1860 nous pouvons déchiffrer une série de contributions dans l'esthétique de arts²⁵.

En nous référant, par la suite, tout spécialement à la manière dont les idées esthétiques ont apparu et se sont poursuivies dans la presse roumaine de Transylvanie (car en dehors des publications périodiques nous ne réussirons que rarement à découvrir de pareilles préoccupations), nous remarquerons d'abord que, dans la période 1830—1860 et même plus tard, on assiste à un synchronisme des directions artistiques théoriques, les idées de nuance classique (là aussi avec des racines dans l'époque des Lumières) se combinant avec les idées du romantisme (surtout à l'approche de la révolution) ou du réalisme²⁶. Le fait de cultiver l'esthétique classique ne pré-suppose certes pas un penchant théorique pour Boileau ou La Bruyère, mais bien plus probablement pour les émanations tardives, parvenues à travers des intermédiaires, de la doctrine de Lessing ou de Winckelmann. L'un des promoteurs de cette orientation, G. Barițiu, était venu en contact direct avec les écrits de ces philosophes qu'il utilisa, joints à ses lectures de Schiller, Goethe et, naturellement, Krug, pour la configuration d'un credo esthétique propre, d'où jallit par moments le nostalgique regret de l'homme de la culture que la multitude de ses préoccupations empêche de se pencher davantage sur les beaux-arts, malgré qu'il leur accorde un rôle important dans l'éducation du peuple²⁷. En ce sens, dans un de ses exposés²⁸, Barițiu se réfère même à la « culture esthétique du peuple roumain », invoquant la nécessité « du renouveau des arts, de la formation du goût et

de l'anoblissement des sentiments aux rangs de notre peuple »²⁹. De semblables idées circulaient cependant assez souvent dans la presse transylvaine, car, en partant de l'idée que « seule la culture peut rendre le Roumain heureux »³⁰ on attend de l'art « d'être proche des bons modèles » (voilà une première exigence de la doctrine classique !), réussissant ainsi « à verser la vérité dans les intellects humains »³¹.

Ainsi que nous avons eu déjà l'occasion de préciser, les théories romantiques ne connaissent pas, dans la Transylvanie du XIX^e siècle, une extension suffisante pour leur permettre de se constituer en un courant avec une nuance régionale propre. Il est toutefois certain que l'atmosphère autour de l'an 1848 n'était pas faite pour laisser l'intelligentsia roumaine indifférente à l'égard des préceptes du romantisme européen, ainsi qu'en témoignent les traductions parues dans les pages de *Foaie pentru minte, inimă și literatură* des œuvres d'écrivains magyars d'orientation préromantique ou romantique, tels que Kisfaludi, Vörösmarty, Jósika, Erdéli, ainsi que celles des romantiques allemands (Herder, Jean Paul, Heine, Uhland). La même revue, avec une nette orientation vers ce courant, va jusqu'à plaider pour une plus large liberté de l'expression, en soutenant que « plus vous opposerez de règles et d'entraves aux poètes et aux versificateurs, plus sera malaisé le progrès »³², tandis que *Telegraful român* publie une ample étude³³ où se fait jour l'idée de la fantaisie artistique qui pour les serviteurs des arts « libéraux » trouverait sa « nourriture spirituelle dans les idées et les préjugés, les passions qui subjuguent la société ».

Assez! trouble au point de vue de l'analyse esthétique nous semble, dans le cadre des mêmes préoccupations, le problème du réalisme. L'erreur qui prend sa source dans la tendance générale à confondre le réalisme avec le naturalisme a pour résultat une vision schématique, unilatérale, du problème du réalisme dans l'art, de sorte que pour Barițiu, si la nature est « créatrice du monde en tant qu'artiste » seule l'imitation de la nature « peut être posée en principe dans l'art », la réalité artistique étant ainsi réduite

à la prétention de peindre la réalité de façon à la faire « ressembler à l'original »³⁴. Une interprétation plus évoluée de la valeur gnoséologique de l'art nous est offerte par Andrei Mureșianu, lequel dans son article *Artile sau măiestriele cele frumoase*³⁵ insiste sur le fait que « alors que la science va de l'individu à la foule (...) l'art choisit un individu dans la foule, il est la science incarnée (notre soulignement). C'est encore à Andrei Mureșianu qu'on doit une série de développements, sous une forme théorique modeste mais riche en contenu. Ainsi, il accorde une place importante à la formation et aux conditions générales auxquelles se rattache la vie d'un artiste. Nous trouverons également des appréciations sur le rôle du talent, qui offre à l'artiste la chance de posséder « vouloir et pouvoir, goût et tact pour le choix du travail, un penchant particulier pour son contenu, jusqu'à ce qu'il réussit à porter l'objet à une perfection absolue »³⁶, le talent offrant des prémisses favorables à la naissance de la poésie créée avec « un vif sentiment pour embrasser les choses existantes selon toutes leurs circonstances et la force de pouvoir les reproduire ou faire leur réplique avec grâce et suavité »³⁷.

Au milieu de cette pénurie de matériel contenant des considérations liées à la théorie de la peinture (la sculpture et les autres arts plastiques étant encore moins étudiés), Mureșianu essaie d'introduire et de tracer une sorte de « fiche » du modèle idéal de peintre, conçu pour être aussi utile que possible à son époque³⁸ et dont il exigeait « une vive fantaisie, une culture scientifique complète, et, au-dessus de tout, une rare expérience acquise du perfectionnement de cet art »³⁹.



Le tableau offert par le stade de développement des arts plastiques dans la Transylvanie du XIX^e est loin d'avoir une configuration nette, à l'intérieur de laquelle on puisse discerner avec clarté des écoles, des orientations et des styles. Ainsi que dans d'autres domaines de la vie culturelle, cette

province s'avère comme un espace des confrontations, un conglomerat de tendances tantôt convergentes, tantôt divergentes. L'ouverture de la Transylvanie vers l'Ouest, due, d'une part, à la domination des Habsbourg et, d'autre part, aux liens de la bourgeoisie transylvaine avec d'autres pays de l'Europe centrale et occidentale (liens de nature économique, culturelle et même matrimoniale) facilite la pénétration ouverte des influences culturelles les plus variées, créant du même coup un climat de tolérance culturelle et stylistique qui marquera de son empreinte l'aspect de la vie artistique en son ensemble. Ce climat de tolérance, combiné avec une insuffisante cristallisation des tendances artistiques locales, avec les effets d'un goût public aux préférences très relatives et, enfin, avec une quasi totale absence de confrontations de principes esthétiques mèneront à l'impossibilité de pouvoir trouver (en ce milieu culturel une lutte d'idées artistiques à l'instar de celle qui avait embrasé les consciences de l'intelligents'a française ou allemande. La situation à laquelle nous faisons allusion n'est nullement caractéristique à la Transylvanie seule mais se répète sous une forme ou une autre dans la plupart des territoires se trouvant sous la tutelle impériale des Habsbourg. Vienne était elle-même en cette époque une citadelle inexpugnable du classicisme et de l'académisme, ayant du mal à s'accommoder aux influences du nouveau souffle romantique (les Nazaréens viennois iront chercher en Italie ou en Allemagne un climat propice pour développer leurs expériences intellectuelles). Devenue le centre européen de la mondanité aristocratique, la capitale impériale acceptera, comme unique concession faite au goût artistique bourgeois et surtout petit-bourgeois, la naissance, à la confluence d'un classicisme tolérant et d'un romantisme modéré, du style Biedermeier.

Pour revenir à la Transylvanie, il convient d'ajouter que le manque d'une succession systématique de confrontations entre les diverses idées esthétiques ne signifiait guère une stagnation dans le développement du milieu artistique. Sur le parcours de tout le

XIX^e siècle et particulièrement pendant sa seconde moitié, la vie artistique enregistre une croissance continue du nombre des artistes et des commandes qui leur étaient adressées, ainsi qu'une diversification des modalités d'expression qui, comme nous venons de la dire, coexistait paisiblement en vertu d'un syncrétisme caractéristique pour l'ensemble de la culture de l'époque. Qui plus est, en dépit du fait que la lutte de principes théoriques ne semble guère préoccuper outre mesure le mouvement artistique du jour, le progrès existe et, comme tout progrès, suppose une confrontation. Or, dans le milieu auquel nous nous référons, cette confrontation se place en connexion avec l'évolution toute entière de la société transylvaine, évolution historique qui engrène en son mouvement, avec quelque retard, l'évolution de l'art, même si cet art ne dispose pas de ressources suffisantes pour réclamer l'autonomie d'une dispute dans le cadre de son propre système spécifique d'existence. La suite d'un pareil genre d'évolution historique est, par exemple, la laïcisation de la peinture roumaine de Banat ou l'apparition de la problématique nationale dans la peinture de la période d'autour de l'an 1848.

Comme une conséquence de ce climat artistique dénué d'antagonismes sérieux, l'art transylvain se caractérise par une certaine inertie des formes, ce qui fait que l'esprit du XIX^e siècle se perpétuera jusque dans les premières années du siècle suivant. Des artistes d'exception, comme seraient Nicolae Popescu, Octav Smighelschi, Fritz Schullerus, Tamás Imre, Arthur Coulin et d'autres, sont soit trop jeunes pour pouvoir influencer le tournant vers le XX^e siècle, soit trop ancrés dans l'atmosphère spirituelle du XIX^e siècle (atmosphère qui s'installe, d'ailleurs, avec un retard de deux ou trois décennies) pour pouvoir changer l'aspect général de l'évolution des arts.

Formés dans les académies occidentales (en particulier à Vienne, Berlin, Munich et Rome), les artistes transylvains plus importants revenaient au pays avec de solides connaissances du métier et avec une expérience artistique acquise et entretenue dans l'es-

prit des préceptes académiques. Leur accès aux nouvelles formes de l'art était, évidemment, possible dans n'importe laquelle de ces capitales de la culture européenne, de sorte qu'ils auraient pu subir l'influence de ces expériences qui contre venaient à l'enseignement officiel. Mais une fois de retour dans le milieu qu'ils avaient quitté et dans lequel ils allaient vivre et exercer leur métier, les jeunes artistes étaient obligés d'oublier toute tendance « excentrique » pour satisfaire aux goûts, atteignant à des niveaux très différents, des commanditaires qui devaient leur assurer un support pécuniaire. En outre, l'autorité exercée par ces artistes « académiques » sur les autres — restés au niveau de modestes études faites à l'École Normale de dessin de Cluj (fondée dès 1781 !) ou, plus souvent encore, consistant dans le simple apprentissage auprès d'un peintre local — était si grande que chaque artiste qui se respectait et qui, surtout, voulait se faire respecter, s'astreignait de peindre dans la manière et selon les canons du métier imposés par l'Académie.

Le néoclassicisme du XIX^e siècle avait couronné la sculpture en tant que reine des arts, la considérant plus apte à incarner l'idéal hellène invoqué par la doctrine de Winckelmann, alors que le romantisme avait accordé la priorité à la peinture, sans réussir toutefois jamais à changer, dans la conception des cercles officiels cette hiérarchie des arts. Pourtant, en Transylvanie, placée à la frontière orientale de l'Empire, la sculpture n'arrivera ni à s'imposer sous sa forme monumentale, ni à dépasser les limites d'expériences d'un intérêt purement documentaire. L'explication en est fort simple : la bourgeoisie transylvaine n'était pas assez riche pour se permettre le luxe d'ériger des monuments, tandis que l'aristocratie, quand elle se risquait à de pareilles dépenses, entendait s'adresser à des artistes consacrés de Vienne ou de Hongrie. Par conséquent, pendant tout le XIX^e siècle, la peinture sera prédominante dans l'art transylvain, ayant en sa subordination la gravure, le dessin et l'aquarelle. Quant aux arts décoratifs, ils connaîtront, à de rares exceptions près, une décadence

où rien ne rappelle plus l'essor des siècles antérieurs, ce qui fait qu'ils n'auront même pas la force de recevoir le message de renouvellement lancé en Europe par le mouvement « Arts and Crafts » et par les formes précoces de l'« Art 1900 ».

Les forces humaines qui contribuent au développement de l'art transylvain du XIX^e siècle sont, elles aussi, en conformité avec le phénomène de syncrétisme culturel manifesté en cette époque, très différenciées. Leur structure sera marquée (outre par l'activité traditionnelle des peintres roumains d'églises et d'icônes) par la présence, de plus en plus massive, des artistes de type occidental. Il s'agit, en une proportion qui varie selon l'époque et la région, soit d'artistes de passage en Transylvanie, soit d'artistes nés et formés à l'étranger, mais établis ici, soit d'artistes autochtones, diplômés de diverses académies et, enfin, d'artistes autodidactes ou éduqués dans le système des corporations, auprès d'un artisan local.

Bien que le problème des « zographes » transylvains n'entre pas, d'une façon directe, dans les préoccupations de la présente étude, nous aimerions néanmoins nous y arrêter un peu, en raison de l'importance particulière que ces modestes créateurs ont eue dans l'évolution de l'idée d'artiste, de peintre, dans la conscience des contemporains et même dans l'évolution de la condition de l'artiste roumain en Transylvanie.

À la fin du XVIII^e siècle et tout au long du siècle suivant, la Transylvanie fut parcourue par des zographes — peintres d'églises et d'icônes — dont l'activité s'avérait fort nécessaire, pour les édifices religieux ruraux, surtout, bâtis ou décorés à cette époque. L'origine de ces zographes était assez diverse, cependant même si, d'après certaines hypothèses, une partie d'entre eux provenaient des pays balkaniques⁴⁰, la plupart étaient des Roumains de Transylvanie, de Valachie ou de Moldavie. Bien que le nombre des artisans venus des Principautés ne dépassât pas celui de leurs confrères transylvains, le rôle des premiers était particulièrement important, aussi bien de la perspective de leur expérience plus vaste que du

point de vue de leur mission, consistant à diffuser les modèles iconographiques orthodoxes-byzantins⁴¹. Hormis les zographes locaux, « professionnels », le plus souvent itinérants, qui avaient fait leur apprentissage soit dans les monastères des Principautés Roumaines, soit auprès des artisans moldaves ou valaques qui exécutaient des commandes en Transylvanie, les églises étaient fréquemment décorées aussi par des zographes « amateurs », prêtres, moines et même paysans. Parmi les plus de deux cents artistes autochtones identifiés jusqu'à présent, certains eurent une activité extrêmement riche et, ne se bornant pas à circuler à l'intérieur d'une zone étroite, ils parcouraient comitat après comitat⁴².

Une région qui favorisa pourtant, d'une façon tout à fait particulière, la prolifération des „zographes non académiques” fut le Banat. Cette situation privilégiée est due, probablement, tant aux liens existants entre cette zone et les écoles de peinture de Valachie qu'à la puissante influence exercée par la peinture religieuse serbe, avec sa riche tradition historique⁴³. Importante pour l'évolution ultérieure de la peinture roumaine au Banat est cependant l'existence d'une pléiade de zographes qui, à partir de la moitié du XVIII^e siècle, confèrent à la peinture religieuse un caractère de plus en plus réaliste⁴⁴. Une étape significative est constituée par la fondation en 1736 d'une véritable école de peinture à Središtea Mare, sous la direction de l'hierodiacre Vasile Alexievici. L'existence de cette école, ajoutée à l'influence exercée par l'activité d'une série de zographes aujourd'hui anonymes — comme seraient ceux qui ont travaillé aux monastères Partoș et Zlatița, près du Danube⁴⁵ — ou d'autres, connus, tels que Vlasici, le peintre de l'iconostase de Surducul Mare et surtout Nedelki Popovici, qui décora en 1735 la cathédrale de Lipova, contribueront à l'épanouissement de cette catégorie de peinture, le nombre de ceux qui la pratiquaient s'étant incessamment accru jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et sur le parcours du XIX^e, lorsque parallèlement à ces zographes apparaissent les « peintres

académiques » avec lesquels les premiers se sont souvent offerts de collaborer⁴⁶.

L'ensemble des manifestations de l'art des zographes transylvains ne constitua qu'en une mesure réduite un phénomène d'infrastructure pour le développement d'un art moderne, de type académiste-occidental. Malgré son évolution intense et différenciée, cet art traditionnel continuera à exister plutôt comme une structure parallèle, de facture par excellence rurale, donc avec une très faible influence sur les nouvelles formes de l'art. Au demeurant, le fait même que les formes traditionnelles de cet art ont persisté sur une ossature presque immuable tout au long du XIX^e siècle, survivant, avec certains prolongements, jusqu'aux premières décennies de notre siècle, constitue une preuve d'une évolution quasi indépendante, qui n'a pas pu être dominée par les changements essentiels survenus dans le climat des arts. Le déroulement de ce phénomène présente une double causalité, étant engrené, d'une part, par l'explicable inertie des formes de civilisation rurale et, d'autre part, par de conservatisme des formes d'art ecclésiastique, d'autant plus fort à une époque où l'église orthodoxe avait intérêt à exalter son origine byzantino-orientale face à l'offensive du catholicisme.

De par sa spécificité, la structure de la vie culturelle de Transylvanie au siècle passé n'est pas caractérisée par une concentration du mouvement artistique en un centre urbain qui puisse focaliser et diriger les lignes essentielles de la pensée et de l'effort des diverses catégories de créateurs. Il y a une série de motivations de nature plus générale responsables de la persistance de cette situation, comme serait la fragmentation de la province en zones d'influence commandées par les chefs de l'aristocratie, ou bien l'impossibilité de la cristallisation, dans les circonstances socio-politiques imposées à la Transylvanie, de l'idée d'art national. Mais la principale cause de la décentralisation de la culture artistique est l'absence d'une école supérieure d'art, d'une académie ou institution similaire. Cette déficience ne constitue point un phénomène isolé dans le cadre de l'Empire autrichien, puisque, hormis l'Académie

viennoise (fondée dès 1692), sur son immense territoire il n'y avait pas d'autre organisation au plus haut niveau de l'enseignement artistique, de sorte que Budapest même, la seconde capitale de l'Empire à partir de 1867, ne bénéficiera qu'en 1908 de ce privilège⁴⁷. En Transylvanie, le *Règlement scolaire général* de 1774 prévoyait le dessin libre en tant qu'objet d'étude obligatoire pour les élèves qui s'instruisaient dans le domaine des arts et des métiers, la matière respective devant figurer au programme six fois par semaine et être enseignée par un professeur spécialiste⁴⁸. En 1781, le gouvernement de la Transylvanie décide de fonder une « École normale de dessin » (organisée d'après le modèle autrichien) auprès du lycée catholique-romain de Cluj⁴⁹. Bien que les professeurs qui enseignaient dans cette école fussent des diplômés de l'Académie viennoise (nous mentionnerons ici les noms de Mihaly Ajtay, Stefan Straubeck, Gottfried Neuhauser et Simó Ferenc), elle n'a pas été à même de former de véritables peintres puisque le système d'enseignement y était orienté plutôt vers l'assimilation d'un dessin décoratif, artisanal.

Dans les circonstances où, pour des raisons que nous avons essayé d'indiquer, la société transylvaine n'a pas bénéficié au cours du siècle passé d'un principal centre d'irradiation et de développement de l'art, la vie artistique de la province s'est déroulée d'une façon fragmentée, en une série de centres urbains dont l'importance culturelle était soutenue aussi par une émancipation économique adéquate. Sibiu, Timișoara, Cluj, Brașov, Arad, Oradea, Tg. Mureș seront les principaux centres de développement de l'art transylvain au XIX^e siècle, autour de ces villes gravitant aussi d'autres centres plus petits, d'importance secondaire. Parmi toutes ces villes, c'est Sibiu qui réussit, vers la fin du XVIII^e siècle, à devenir l'un des principaux centres du développement des arts, non seulement du Sud de la Transylvanie mais de la province tout entière. Le début de ce revirement artistique est marqué par la nomination de Samuel von Brukenthal comme gouverneur de la Transylvanie (1777); ayant établi son siège en cette ville, Brukenthal y fait

construire un palais baroque qui porte son nom et où, après expiration de son mandat de gouverneur, il transmettra (entre 1787 et 1789) sa collection d'art⁵⁰. La présence de cette collection à Sibiu eut à l'époque, ainsi que plus tard, une puissante action catalytique sur la vie artistique de cette ville. Du même coup, la présence du siège gouvernemental à Sibiu supposait une circulation de hauts fonctionnaires civils et militaires et de ce fait une certaine ouverture culturelle vers la métropole de l'Empire, ainsi qu'un nouveau besoin de luxe. À Vienne, le portrait était très en faveur à l'époque, grâce à des peintres tels que Füger ou Kreutzinger, au point de constituer, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, le genre majeur de la peinture autrichienne. C'est ce qui explique, donc, pourquoi ici, aux confins de l'empire, ce genre de peinture devra connaître le plus grand développement, d'autant plus qu'il correspondait au besoin de luxe et de représentation de l'aristocratie et de la bourgeoisie. La fin du XVIII^e siècle sera la période la plus fertile de la création de Franz Anton Bergmann (1750—1816) et, surtout, de Johann Martin Stock (1742—1800), portraitistes ayant connu une grande vogue à l'époque. Ces peintres, formés à Vienne, essaieront (à l'instar d'Anselm Wagner, de Timișoara) de diluer la rigidité du goût de la bourgeoisie transylvaine en apportant une fraîcheur de l'expression plus rapprochée des préceptes du rococo viennois. Et si le modeste talent de Bergmann ne lui permettra que rarement de dépasser le niveau moyen de la routine⁵¹, les portraits de Stock offrent assez d'exemples de peinture de bonne qualité, qui contribueront grandement à tracer le profil de l'école des portraitistes de Sibiu.

Le peintre à travers lequel le XIX^e siècle débutera à Sibiu dans la forme la plus complexe et intéressante sera cependant Franz Neuhauser le jeune (1763—1836). Né à Vienne, en tant que fils aîné du peintre Franz Adam Neuhauser, il arrive en Transylvanie à l'âge de 20 ans, ayant suivi ses parents et ses trois frères à Sibiu, où son père avait été nommé professeur de dessin à l'École Normale catholique-romaine. L'éducation artistique du jeune

Franz n'a pas dû être très complète en toutes les directions, ce qui expliquerait aussi certaines carences de sa peinture, surtout du domaine de l'anatomie. Il paraît même qu'en dehors des leçons de dessin et de peinture reçues de son père, lui et ses frères n'auront fréquenté que durant une année les cours de l'école de dessin de l'Académie de gravure de Vienne⁵². L'activité de Franz Neuhauser à Sibiu est particulièrement intense, dans tous les genres artistiques, le peintre étant considéré aujourd'hui, à juste raison, le plus fertile des paysagistes et des portraitistes transylvains du premier tiers du XIX^e siècle. Dès 1783, année de son arrivée à Sibiu, il y ouvre sa propre école de dessin, dont le succès est confirmé par le nombre assez grand d'élèves qui l'ont fréquentée le long des années, certains d'eux ayant atteint une assez grande renommée⁵³ à l'époque. Après la mort prématurée de son père, le jeune Franz Neuhauser en est nommé le successeur à la chaire de dessin de l'École normale catholique-romaine. À partir de 1805 il sera aussi professeur de dessin au Gymnase évangélique de Sibiu, et ensuite, au moment où il renoncera à ce poste (vers 1825–1826), il ouvrira une école de dessin pour apprentis et compagnons peintres, qu'il initiera aux problèmes du dessin technique et ornemental. Sur le parcours de sa fébrile activité artistique, Franz Neuhauser dédiera une bonne part de son temps à l'activité de lithographe, occupation qui lui fut facilitée par la fondation à Sibiu (1821) du premier institut lithographique du pays, celui de Michael Bielz (1787–1866). Il n'est pas sans intérêt de mentionner ici que Neuhauser y exécutera la première lithographie imprimée sur sol roumain, notamment un petit portrait de Luther. Dans son étroite collaboration avec Bielz, ce peintre trouve une nouvelle occasion d'exercer sa vocation de pédagogue, imprimant dans les ateliers de l'institut une série de 11 cahiers d'études, destinés à l'enseignement pratique du dessin, où l'on trouve abordés des problèmes d'utilisation des luminères et des ombres, du dessin anatomique, du dessin animalier et floral, des principes de construction du paysage⁵⁴.

Un autre côté intéressant de la personnalité de Neuhauser consiste dans

son travail de chercheur dans la galerie de peinture Brukenthal. Dès 1794 il commencera à faire des copies au charbon, au crayon, lavis et gouache, d'après plusieurs ouvrages de cette galerie. Entre 1821 et 1825 il fera des lithographies d'après les plus importantes pièces de la collection. Souvent il exécutera aussi des travaux de restauration et en 1813 il rédigera même un catalogue exact des ouvrages de la galerie de peinture⁵⁵.

Enfin, une preuve en plus de son intérêt inépuisable pour les problèmes ayant trait à l'art est le fait qu'il se constitua une propre collection d'art, comprenant des ouvrages de peintres du baroque, des gravures, des moulages en plâtre et des livres rares, collection qui fut achetée, peu avant la mort de l'artiste, par le musée Brukenthal⁵⁶.

L'activité artistique de Franz Neuhauser témoigne d'une multilatéralité tout à fait exceptionnelle, même si ses possibilités n'étaient pas toujours à la hauteur de ses aspirations. Portraitiste actif, essayant de conférer à ses modèles quelque chose de la grâce du XVIII^e siècle, qu'il a du mal, cependant, à mettre d'accord avec la formule académiste⁵⁷, créateur de peinture murale fort louée par les contemporains⁵⁸, peintre de compositions religieuses de bonne qualité⁵⁹, auteur d'ébauches et de projets pour des monuments commémoratifs et funéraires⁶⁰, graveur et lithographe, Franz Neuhauser reste néanmoins, en premier lieu, le créateur incontestable de la peinture moderne de paysage en Transylvanie. Ses paysages échappent, assez tôt après son arrivée à Sibiu, aux constrictions des règles académistes, s'orientant avec prédilection vers une représentation réaliste, basée sur l'observation directe de la nature. Ses préférences vont en égale mesure vers les panoramas qui figurent, avec minutie et rigueur, des villes et vers les paysages inspirés par les régions montagneuses des alentours de Sibiu.

De la première catégorie nous ne mentionnerons ici que le grand panorama de la ville de Sibiu peint en 1808 sur la commande du maire Martin von Hochmeister⁶¹ ainsi qu'un groupe de gouaches qui nous ont été conservées de la série de 74 ouvrages qui devaient faire partie d'un album de vues pitto-



Fig. 1. — Franz Neuhauser le Jeune, *L'Accueil d'un prêtre saxon dans un village l'hiver*, Musée Brukenthal de Sibiu.



Fig. 2. — Franz Neuhauser le Jeune, *L'Accueil d'un prêtre saxon dans un village l'été*, Musée Brukenthal de Sibiu.



Fig. 3. - Franz Neuhauser le Jeune, *Portrait du tanneur Filek de Sibiu* Musée Brukenthal de Sibiu.



Fig. 4. Franz Neuhauser le Jeune, *Portrait de Anna Maria Hinzmann*, Musée Brukenthal de Sibiu.

resques de Transylvanie⁶². De la seconde catégorie, tout aussi vaste, nous citons la paire de tableaux ayant pour sujet *L'Accueil d'un prêtre saxon dans un village*, l'hiver et, respectivement, l'été⁶³, une fort intéressante composition, de grandes dimensions, intitulée *L'Arc-en-ciel*⁶⁴, ainsi qu'un grand nombre de gouaches et lithographies, soit isolées, soit faisant partie d'une série.

L'activité des trois autres frères Neuhauser est de beaucoup plus restreinte. Le plus doué d'entre eux, Joseph (1767—1815), a travaillé toute sa vie en tant que professeur de dessin à l'Orphelinat Thérésien de Sibiu. Des peu nombreux ouvrages de peinture qui se sont conservés, on remarque un paysage représentant le parc et le château de la famille Teleki de Uioara⁶⁵, ainsi que deux compositions en gouache inspirées de la vie à la cour viennoise de Joseph II⁶⁶. Sur l'existence des deux derniers frères Neuhauser, Gottfried (1773—1836) et Johann (1774—1815)⁶⁷, on connaît assez peu de chose. Ayant fonctionné pendant longtemps (1806—1836) à l'école normale de dessin de Cluj (voir note 49), Gottfried se

trouva sans doute content de son activité de pédagogue, si bien que le seul ouvrage signé de sa main et connu à ce jour est une esquisse d'architecture. Sur Joseph, le cadet, nous savons seulement qu'il a travaillé quelque temps avec son frère Franz et qu'il a fait un bref séjour à Vienne, afin de compléter sa formation. À Vienne il fait de la gravure et publie quelques paysages de Franz Neuhauser, le paysage étant, apparemment, le genre qui l'a le plus intéressé ; du reste, les seuls ouvrages qui se sont conservés de lui, hormis les deux mentionnés, sont deux paysages, dont l'un dans la galerie du Musée Brukenthal (n°. inv. 1447).

Durant la période où le talent et l'activité de Franz Neuhauser avaient été investis dans tous les domaines de la vie artistique de Sibiu, la ville connaît une certaine effervescence artistique, le nombre des peintres, dessinateurs, graveurs qui y travaillent augmente, qu'il s'agisse d'habitants de la ville ou d'étrangers pour lesquels Sibiu était devenu une nouvelle patrie. La nouvelle génération de peintres continuera à développer, en lignes géné-

rales, aussi bien la tradition du portrait ouverte par J. M. Stock et poursuivie par Bergmann que celle du paysage, sur la trajectoire inaugurée par Neuhauser. Pour le moment, autour des ans 1835–1849, l'atmosphère artistique de Sibiu sera animée par un nombre point négligeable de peintres et de graphiciens dont l'importance sera, souvent, simplement documentaire, mais qui par leur activité prépareront le terrain sur lequel allait proliférer l'art de la seconde moitié du siècle ⁶⁸.

Autour de 1850 Sibiu enregistre, sur un plan local, une sorte de réveil de la vie artistique et culturelle, phénomène qui, par ailleurs, est général pour toute la Transylvanie. D'une correspondance entre le peintre Theodor Glatz et l'historien Anton Kurz il résulte qu'autour de cette date s'était constitué à Sibiu un cercle réunissant quelques-uns des plus intéressants artistes actifs en cette ville à l'époque ⁶⁹ et qui, outre Theodor Glatz, comprenait les peintres Gustav A. Schivert ⁷⁰, Heinrich Trenk, Theodor Benedict Sockl, Clara Soterius v. Sachsenheim ⁷¹, Heinrich Zuter et le modelleur en cire Wilhelm Berg. En la même période travaillaient à Sibiu aussi d'autres artistes, certains d'une excellente qualité : les peintres Robert Krabs ⁷², Johann Böbel ⁷³, Karl Hann von Haunenheim ⁷⁴, Ioan Agotha ⁷⁵, les lithographes et les dessinateurs Ion Costandea, Karl Danielis, Ludwig Bässler, Liborius Gritzbach ⁷⁶.

Theodor Glatz était le noyau et l'élément de cohésion de ce cercle. Né à Vienne en 1818, il y avait fait des études d'art à l'Académie, en tant qu'élève du peintre Joseph Mössmer. Après trois ans d'études, en 1840, il se met à parcourir les alentours de Pest et de Pressbourg, se découvrant une vocation pour le paysage, auquel il se dédiera pendant toute sa carrière. Entre 1841 et 1852 il expose plusieurs fois à Pest des vues de villes et de sites montagneux de Transylvanie. À partir de 1843 Glatz sera professeur au Gymnase évangélique de Sibiu et en 1845 il sera engagé, dans la même fonction, aussi à l'« École de métiers du dimanche » nouvellement fondée à Sibiu, où il collaborera pendant un bref

intervalle avec le peintre Heinrich Trenk, fraîchement arrivé à Sibiu. Entre 1844 et 1854 Glatz publie dans *Illustrierte Zeitung de Leipzig* des dessins illustrant les reportages sur la Transylvanie de son ami, Anton Kurz. La création de Glatz compte un grand nombre d'ébauches et de dessins, paysages à l'huile, lithographies et gravures. Ses paysages sont en général d'une grande exactitude, témoignant de son goût prononcé pour le détail, ce qui n'empêche pas le peintre, quand il réussit à surmonter son zèle d'analyste, de créer d'admirables paysages, imprégnés d'une atmosphère romantique tout à fait inédite pour l'endroit et l'époque ⁷⁷.

Un intéressant chapitre de son activité consiste dans le fait d'avoir exécuté, en collaboration avec le dessinateur Karl Koller, lequel l'avait initié en ce domaine, les premières épreuves photographiques réalisées à Sibiu. Avec Koller, Glatz errera à travers les environs de Sibiu et de Bistrița, constituant une collection de photographies du costume national de ces zones, qu'ils présenteront, en 1862, à l'association « Verein für Siebenbürgische Landeskunde ». Theodor Glatz meurt à Sibiu, en 1871.

Le plus doué des peintres appartenant au cercle de Sibiu a été sans doute l'ami de Glatz, le portraitiste Theodor Benedict Sockl. Fils de l'ébéniste Johann Gottlieb Sockl, il naquit à Vienne en 1815. Agé de 19 ans il s'inscrivit à l'Académie viennoise, se proposant de suivre la section de sculpture. Pourtant, dès le début il s'occupe de peinture, de sorte qu'en 1843 on lui commande un tableau pour l'autel de l'église piariste « Maria Treu », du quartier viennois Josephstadt. En 1846 nous le trouvons déjà à Sibiu, où il devient l'un des amis intimes de Glatz. Malgré les chaleureuses recommandations du journal *Siebenbürg. Volksfreund* (n°. 31 1846), qui affirmait de lui qu'il y avait « bien des années que nous n'avons eu à Sibiu un peintre de portraits aussi capable », Sockl n'obtient pas de commandes et décide même de partir à Braşov et puis à Bucarest. Ce plan ayant échoué, il essaie de se débrouiller en donnant des leçons de dessin et de peinture. Parmi ses élèves il y a aussi Clara Soterius von



Fig. 5. — Theodor Glatz, *Manufacture de verre à Cirfa*, Musée Brukenthal de Sibiu.



Fig. 6. — Theodor Glatz, *Paysage*, Musée Brukenthal de Sibiu.



Fig. 7. - Theodor Glatz, *Portrait de vieille femme*, Musée Brukenthal de Sibiu.

Sachsenheim, qui en dépit de l'opposition de sa mère, deviendra son épouse en 1847. La famille nouvellement fondée s'établira pour un temps à Graz et ne reviendra à Sibiu qu'en 1850. Cette fois non plus la clientèle ne prendra pas d'assaut le peintre et ce n'est qu'en 1852 qu'il obtiendra un contrat sérieux : le portrait grandeur nature du banquier Franz Herbert. La même année il peint plusieurs portraits, après quoi commence une nouvelle période d'instabilité financière et de pérégrinations qui affecteront sa santé et celle de son épouse. Entre les haltes de Sockl il y a aussi son séjour à Bucarest, qui semble ne pas avoir comblé ses espérances, puisque en 1854 il est de nouveau à Sibiu, apportant

avec soi un appareil photographique. La photographie représentera pour lui, comme pour Glatz, une passion pour la vie mais aussi un moyen de subsistance. Il voyage beaucoup, en Transylvanie et au Banat, faisant partout des photographies, il peint peu et donne des leçons de dessin, secondé par sa femme. Noyé dans les dettes, il est obligé de vendre aux enchères une partie de sa fortune et fait une dernière tentative pour se redresser en partant en 1887, avec sa famille, à Vienne. La chance semble lui sourire cette fois, puisqu'il reçoit une commande de 14 tableaux de la part du couvent des Ursulines de Vienne. Il réussit à ouvrir un atelier photographique et sa situation financière s'en

Fig. 8. Theodor Sockl. *Portrait de Justine Solerius v. Sachsenheim*, Musée Brukenthal de Sibiu.



voit améliorée, lorsque en 1861 il reçoit un coup dur par la mort de sa femme, Clara. Peu de temps après, le 25 décembre 1861, Theodor Sockl s'éteint à son tour et ses héritiers sont obligés de vendre en bloc ses dernières toiles et quelques centaines de dessins pour pouvoir payer les frais de ses funérailles.

Dans l'évolution du portrait dans le Sud-Est de la Transylvanie Sockl tient une place particulièrement importante, même si la circulation réduite de son œuvre n'a pas été à même de lui assurer la force d'exemple et la popularité qu'elle aurait méritée. Le saut réalisé par Sockl par rapport à ses prédécesseurs Stock et Franz Neuhauser est spectaculaire, tant au point de vue du métier qu'à celui de sa vision générale du portrait. La capacité d'individualisation du modèle, son habileté à réaliser une composition où le personnage s'encadre avec naturel, le coloris vif où se glissent parfois des nuances d'une grande finesse, sont autant de qualités qui placent Sockl parmi les plus doués portraitistes transylvains du XIX^e siècle ⁷⁸.

Du cercle de Sibiu faisaient également part deux peintres étrangers qui, à l'encontre de Glatz et de Sockl, ne devaient pas rester longtemps dans cette ville : Heinrich Trenk et Heinrich Zuter.

Le premier était d'origine suisse (né en 1818, à Zug, en Suisse Centrale) et avait étudié à l'Académie de Düsseldorf. En 1845 il s'établit à Sibiu, comme nous pouvons l'apprendre d'une annonce dans le journal local *Siebenbürger Volksfreund*, dans laquelle il s'offre de donner des leçons de peinture, dessin et modelage. Il partage pendant quelque temps avec Glatz un logis loué, étant engagé avec son ami professeur assistant à l'École de métiers du dimanche. Mécontent de ce qu'il gagnait à Sibiu, Trenk partira en Valachie, s'établissant définitivement à Bucarest, en 1858. Malgré la brièveté de son séjour à Sibiu, il y laissa de nombreux portraits, travaillés avec minutie mais dans un esprit assez conventionnel, ainsi que des paysages, qui sont de beaucoup plus intéressants, résultat d'un voyage entrepris, à l'exemple de Glatz, à travers les endroits pittoresques de Transylvanie ⁷⁹.



Fig. 9. — Gustav Schivert, *Portrait d'Andrei Șaguna*, Musée Brukenthal de Sibiu.



Fig. 10. — Karl Hann von Hanneheim, *Portrait de Johann Georg Schuller*, Musée Brukenthal de Sibiu.

H. Zuter, le second peintre étranger affilié au cercle de Sibiu, est d'origine allemande et arrive à Sibiu vers 1846, peu après avoir terminé ses études à l'Académie de Munich. Selon toutes les apparences, il n'y est resté que jusqu'en 1848, puisque au-delà de cette date on ne sait plus rien de lui. Pendant son bref séjour, Zuter a peint quelques paysages de bonne qualité, avec des touches légères et un coloris calme, qui leur confère une nuance intimiste, un air romantique que nous ne retrouverons que dans certains dessins de Glatz. Zuter peint également quelques compositions représentant des vues de Sibiu, correctement construites et d'un intérêt documentaire évident⁸⁰.

Une attention toute spéciale mérite, vers cette époque, le dessinateur et lithographe roumain Ion Costandea⁸¹. Né au village de Răhău, près de Sebeș Costandea fait des études au gymnase de cette ville, à partir de 1825. Son talent a dû lui attirer l'attention de quelques personnes influentes de la ville, car on le recommande pour l'Académie de Vienne, où il fera des études entre 1832 et 1841. Il est probable que pendant cet intervalle il est encore revenu au pays, ainsi qu'en témoigne une lithographie signée par lui et qui représente le prêtre évangélique Georg Michael Conrad de Apoldul Mic. Vers la fin de l'an 1841 Costandea revient définitivement au pays⁸² et s'installe à Sibiu en tant que professeur de dessin à l'orphelinat catholique-romain Theresianum. En 1843, il épouse une certaine Rebi Onițiu et en 1847 il devient citoyen de la ville de Sibiu. Costandea ne demeure pas étranger au mouvement national des Roumains transylvains, ni, sans doute, à la révolution, même s'il n'y a pas participé d'une façon directe. S'il est vrai que nous manquons de documents en ce



Fig. 11. — Heinrich Trenk, *Paysage avec ruines et chasseur*,
Musée Brukenthal de Sibiu.

sens, il existe néanmoins un long article autobiographique datant de 1846 ⁸³, où il plaide pour un renouvellement de l'art national basé sur l'art populaire, et le fait que, deux ans plus tard, il lithographie les portraits de Horia, Cloșca et Crișan (les trois chefs de la grande révolte antihabsbourgeoise de 1784) et de plusieurs révolutionnaires transylvains de 1848, tels que Avram Iancu et Barițiu ; si l'on ajoute à cela le fait d'avoir été élu, toujours en 1848, commandant de la garde civique roumaine de la localité Ocna-Sibiului, son attitude pro-révolutionnaire ne saurait plus être mise en doute. Les annuaires et les calendriers de Sibiu signaleront sa présence dans la même fonction de professeur jusqu'en 1879, date à laquelle on peut présumer qu'il est mort, puisqu'on n'entend plus parler de lui. Outre



Fig. 12. Heinrich Trenk, *Portrait de Stephan Ludwig Roth*, Musée Brukenthal de Sibiu.



Fig. 13. — Ion Costandea,
Portrait de Gheorghe Barițiu,
Cabinet des estampes de
l'Académie Roumaine.

son activité de lithographe, Costandea semble s'être occupé de sculpture et d'architecture. Un article de *Curierul românesc* en parle comme d'un excellent sculpteur, en l'élogiant tout particulièrement pour un monument en marbre exécuté pour le comte Lázár; pourtant, jusqu'à ce jour, on n'a trouvé aucune sculpture de la main de Costandea. Pour ce qui est de l'architecture, il y a des données plus concrètes, Costandea ayant exprimé lui-même, dans l'article autobiographique mentionné, son désir de rédiger un manuel d'architecture, projet qui n'a pu être réalisé⁸⁴. Les lithographies qui nous sont connues de la création de Costandea prouvent que sans être un virtuose du dessin l'artiste maîtrisait bien la technique lithographique⁸⁵.

À la même époque où se circonscrit l'activité artistique de Ion Costandea on pouvait remarquer la présence à Sibiu et dans les environs de cette ville de deux autres peintres roumains, figures intéressantes et distinctes dans le cadre de la structure socio-culturelle de l'art transylvain du dernier siècle, dont l'œuvre, en dépit de quelques imperfections dues, naturellement, à une formation artistique incomplète,



Fig. 14. — Ion Costandea,
Portrait de Horia, Cabinet
des estampes des l'Académie
Roumaine.

présente une série de moments qui les placent indubitablement au-dessus du niveau de simples dilettantes.

Le premier, Sava Popovici Săvoiu (1819—1906)⁸⁶, un peu plus jeune que Ion Costandea, est né à Sadu (département de Sibiu), où son père était prêtre. Ayant choisi, lui aussi, la carrière ecclésiastique, il sera, tout jeune encore, aumônier à Vienne, dans le cadre de l'armée autrichienne. Une structure psychique à part, pas assez conformiste pour le milieu qui délimitait sa principale occupation, l'attire vers une existence plutôt bohème, vers une jeunesse aux préoccupations artistiques, groupée dans des associations. Il devient membre de la société « Albrecht Dürer » et semble avoir fréquenté — si l'on juge d'après les œuvres de peinture qui se sont conservées — différents cours de peinture de l'Académie des Arts de Vienne. Tout le long des nombreuses années passées dans la capitale autrichienne — car il ne reviendra d'une façon définitive au pays, en son village natal, qu'à l'âge de la retraite — Sava Popovici témoigne, certes, d'un penchant bien plus fort vers l'étude des arts et des sciences humaines que vers ses obligations ecclésiastiques, ainsi qu'on peut en déduire de ses notations (manuscrites) à caractère biographique qui remplissent 40 volumes et dans le cadre desquelles il aborde des problèmes ayant trait aussi bien à la peinture qu'à d'autres différents domaines, tels que la musique, la poésie, le folklore, etc. Sa peinture se réclame des traditions du classicisme académiste, suivant la ligne des compositions de nuance purement épique — autoportraits, portraits, scènes bibliques — strictement conventionnelles, réalisées en une gamme chromatique restreinte, correcte, mais dénuées en général de toute vibration ou affectivité⁸⁷.

Lié au métier artistique d'une manière plus directe que Săvoiu et, indiscutablement, beaucoup plus doué que lui, est un autre peintre, dont l'activité se déroule toujours dans la zone de Sibiu, notamment Constantin Georgescu (1843—1886). L'existence de cet artiste, presque autodidacte, né dans une famille d'éleveurs de moutons du village Poiana Sibiului⁸⁸, constitue une expérience de vie des plus drama-



tiques, s'étant déroulée sous l'empire d'une passion artistique dévoratrice et dans les conditions où le manque de compréhension et d'intérêt de la part du public risque de devenir destructeur et même fatal. Certain de l'impossibilité qu'il y avait de convaincre ses parents de le laisser suivre une carrière artistique, Georgescu déserte la maison à l'âge de 16 ans et s'arrête à Bucarest, où il a la chance d'être reçu comme apprenti par les peintres de l'église de Cernica. Plus tard, ayant réussi tout de même, au prix de grandes difficultés, à vaincre la résistance de son père, il arrivera, en dernière instance, après bien des détours, à être reçu en apprentissage par un peintre véritable, jouissant à l'époque d'une assez grande renommée : Gheorghe Tattarescu. Diplômé de l'Académie des arts de Rome, ce peintre

Fig. 15. — Sava Popovici Săvoiu, *Portrait de la mère de l'artiste*, Musée Brukenthal de Sibiu.

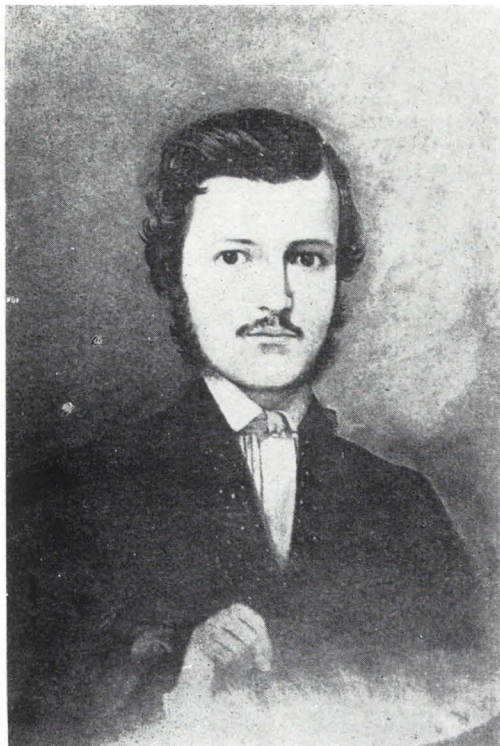


Fig. 16. — Constantin Georgescu, *Autoportrait*, Musée Brukenthal de Sibiu.



Fig. 17. Constantin Georgescu. *Portrait du « mémorandiste » Ilie Măcelaru*, Musée Brukenthal de Sibiu.

était à même d'enseigner au jeune Georgescu tous les secrets du métier aussi bien pour la peinture de chevalet que pour celle murale. Malheureusement, le nouvel apprenti ne disposera pas d'un temps trop long pour pénétrer dans les arcanes de son futur métier, puisque en 1863 il est obligé de retourner en Transylvanie, où il demeurera pendant dix ans, tantôt à Sibiu, tantôt dans son village natal. C'est de cette époque, la plus féconde de son activité, que datent la plupart de ses ouvrages conservés jusqu'à ce jour. C'est alors qu'il peint la décoration murale pour l'église de son village natal ainsi que pour les églises de Rod, village voisin, et de Abrud (département de Alba). Et c'est toujours à cette époque que, en dehors des icônes et des compositions religieuses murales, il exécute les seuls portraits qu'on connaisse de lui ⁸⁹, ainsi qu'un *Autoportrait* particulièrement intéressant au point de vue de la capacité d'observation et de la franchise d'expression ⁹⁰. Enfin, c'est aussi l'époque, où, en essayant de perfectionner sa technique de travail, il

exécute des copies après des œuvres de maîtres anciens, qu'il trouve soit dans la galerie Brukenthal ⁹¹, soit dans les planches gravées qui circulaient avec une telle fréquence à l'époque ⁹². Pressé par la précarité de sa situation matérielle, Georgescu tente sa chance en passant une fois de plus, en 1873, dans les Principautés, mais cette fois-ci à Jassy. C'est une période trouble de son activité, dont nous ne savons presque rien, sinon qu'il a peint une église au village de Dornești (département de Suceava) et qu'il a collaboré à la décoration de l'église du Monastère Neamtu. À la suite des privations qu'il était obligé d'endurer il fait une tuberculose, de sorte qu'en 1883, quand il revient en son village natal, il est déjà très malade et ce n'est qu'au prix d'un immense effort qu'il parvient, en ces trois dernières années de sa vie, à peindre l'iconostase de la grande église du village de Săliște.

Jugée en son ensemble, la peinture de Constantin Georgescu nous apparaît comme dominée par l'influence de son maître, c'est-à-dire d'un caractère

conventionnel de facture académiste dans tous les chapitres de l'expression picturale, en commençant par la mise en page, les attitudes, la mimique et en terminant par le coloris. Si en ce qui concerne la peinture religieuse, ces préceptes sont appliqués en totalité et, certes, avec moins d'adresse que ne le fit son maître bucarestois, dans le cas des portraits, et surtout de son autoportrait exécuté pendant les premières années de son séjour à Sibiu, Georgescu dépasse souvent la froideur conventionnelle des représentations et se remarque par une spontanéité, une capacité de conférer au modèle une expressivité sincère et même par un sens du coloris révélant un peintre qui dans des circonstances plus favorables aurait pu évoluer comme l'un des plus méritueux artistes transylvains du siècle passé.

Une nouvelle étape d'effervescence de la vie artistique de Sibiu est marquée pendant le dernier quart du XIX^e siècle, par l'activité et l'œuvre de Carl Dörschlag (1832–1917). Comme personnalité culturelle et comme éducateur, Dörschlag a le grand mérite d'avoir concentré et guidé les débuts artistiques d'un groupe de jeunes venus de tous les coins de la Transylvanie. Quelques-uns parmi eux nous pensons ici à Octavian Smighelschi, Fritz Schullerus, Robert Wellmann et, de la génération un peu plus jeune, à Arthur Coulin et Anna Dörschlag — vont clore harmonieusement l'étape du XIX^e siècle, en ouvrant les perspectives les plus intéressantes pour notre siècle. Né à Hohenlückow, petite localité du Nord de l'Allemagne, dans la province de Mecklenburg, Carl Dörschlag aura déjà 20 ans lorsqu'il se dédiera aux études d'art, faisant d'abord un apprentissage dans l'atelier d'un peintre de Berlin et s'inscrivant ensuite à l'Académie des arts de cette ville. En 1858 il termine ses études. Mais il ne parvient pas à trouver une possibilité permanente d'assurer son existence, ni à Berlin ni en sa ville natale. En ces conditions, il répond favorablement à l'invitation d'amis transylvains, connus au temps de ses études, de travailler en Transylvanie, de sorte qu'en 1862 nous le trouverons comme professeur au lycée

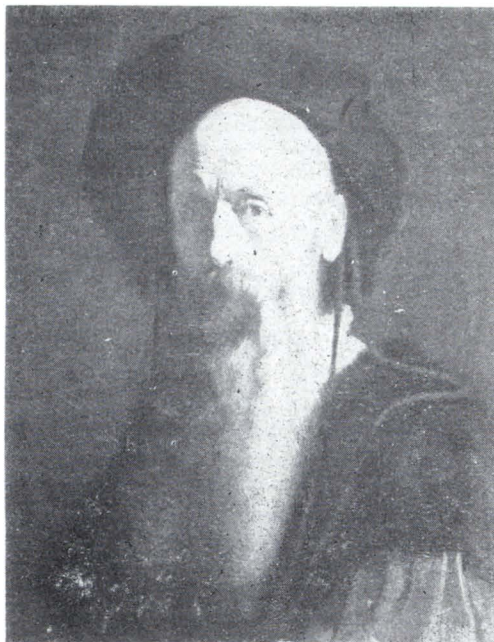


Fig. 18. Carl Dörschlag, *Autoportrait*, Musée Brukenthal de Sibiu.

de Reghin. Il semble s'habituer assez vite à l'idée d'une nouvelle patrie, car en 1864 il épouse la fille du pasteur Hiemesch, de Hărman. En 1867 il s'installe, toujours en qualité de professeur de dessin, à Mediaș, d'où, après un bref séjour de 4 ans, il passe à Sibiu, qu'il ne quittera plus, sinon occasionnellement, jusqu'à la fin de sa longue vie. Son œuvre consiste, en principal, de portraits et d'études physiologiques et anatomiques, mais aussi de compositions et de paysages (surtout au cours des 25 dernières années de sa vie). Artiste très sérieux, avec une excellente formation professionnelle, Dörschlag est, malheureusement, trop souvent tributaire d'un figement académiste des moyens d'expression. La majorité de ses portraits ont un air officiel, souvent conventionnel, un coloris simple, correct, dénué d'éclat. Le même aspect formel semble l'intéresser aussi dans ses études de nus, modelés avec raffinement dans l'esprit de la même tradition de la perfection académique. Fort rarement, lorsqu'il ne se considère plus obligé de tenir compte des exigences et ambitions sociales des commanditaires, Dörschlag devient plus personnel, plus audacieux même, comme c'est le cas pour le portrait du peintre Fritz Schullerus, du



Fig. 19. — Carl Dörschlag, *La Cime de Cindrelul*,
Musée Brukenthal de Sibiu.



Fig. 20. — Carl Dörschlag, *Paysage de Cisnădioara*,
Musée Brukenthal de Sibiu.

pasteur Karl Fuss, de sa fille Anna Dörschlag ou du docteur Carl Conradt et particulièrement de son bel auto-portrait de 1891. Au cours de la dernière période de sa vie, Dörschlag élargit l'horizon de ses préoccupations avec des thèmes nouveaux, en diversifiant aussi bien sa conception générale de la peinture que son registre chromatique. Il est probable que c'est aussi sous l'effet de l'influence inverse, exercée sur lui par ses anciens élèves, que Dörschlag commence à accorder une plus grande attention à l'observation directe, à l'expression réaliste et au contenu affectif de l'œuvre d'art. C'est la période d'où datent les plus réussis de ses paysages, *Les Monts Surul et Negojul*, *La Cîme de Cindrelul* et tout particulièrement les deux images du village Cîsnădioara.

En 1886–1887, Dörschlag dessine aussi des rideaux pour les théâtres de Sibiu et de Braşov. Le projet du rideau de Sibiu (qui brûla en 1949, en même temps que le théâtre) est décrit par Heinrich Müller lors de la première exposition d'art de Sibiu (1887)⁹³ où il avait figuré comme une composition allégorique qui préfigurait les tendances décorativistes du Jugendstil.

Comme pédagogue, Dörschlag s'occupe avec zèle de ses élèves, même après que ceux-ci aient fini leurs études dans les diverses académies européennes, en publiant parfois aussi des commentaires sur eux dans la presse de Sibiu⁹⁴.

Parmi les élèves de Dörschlag, en dehors de Robert Wellmann, lequel s'est établi dès sa jeunesse en Italie, trois auront un rôle particulier dans l'évolution de l'art transylvain au tournant des siècles : Fritz Schullerus, Octavian Smighelschi et Arthur Coulin, les deux derniers appartenant d'ailleurs, par leur création, au XX^e siècle.

Quoique né, à Făgăraş, la même année que Smighelschi, Fritz Schullerus (1866–1898) reste attaché, au point de vue affectif et spirituel, au XIX^e siècle, tant en raison de la brièveté de sa vie que, surtout, à sa structure psychique qui le rapproche, sous l'effet d'un lointain écho, tantôt de l'esprit et de la création d'un romantisme tardif, imprégné de suggestions de Böcklin ou de Marées, tantôt du réalisme de nuance lyrique d'un Menzel



ou de la mélancolie des personnages de Trübner. Impressionné, au temps de ses études à l'Académie münichoise, par la grandiloquence de la peinture de Lehnbach, mais aussi par la force de Van Dyck⁹⁵, Schullerus s'efforcera, des années durant, à fondre toutes ces influences dans la peinture historique, ce à quoi il n'arrivera qu'en partie, car, malgré des solutions picturales souvent excellentes, il ne réussira pas à éviter un certain théâtralisme et il donnera l'impression d'un épigone des Flamands du XVII^e siècle.

Cependant, le domaine où Schullerus dépasse de beaucoup le niveau accredité du genre dans la peinture de ses contemporains transylvains est le paysage. Toute une série de ces ouvrages⁹⁶, inspirés avec prédominance du milieu naturel du pays de l'Olt, en aval de Sibiu, où le peintre avait passé son enfance, témoigne de la capacité, tout à fait inédite pour l'époque et pour

Fig. 21. Robert Wellmann. *Portrait de femme*. Musée Brukenthal de Sibiu.



Fig. 22. -- Fritz Schullerus, *Tête d'expression*, Musée Brukenthal de Sibiu.

Fig. 23. -- Fritz Schullerus, *Enfant regardant par la fenêtre*, Musée Brukenthal de Sibiu.





Fig. 24. -- Fritz Schullerus, *Paysage de plaine*,
Musée Brukenthal de Sibiu.



Fig. 25. Fritz Schullerus, *L'Olt à Cineșor*,
Musée Brukenthal de Sibiu.

l'endroit, d'unifier le sujet et la matière picturale avec la lumière et l'enveloppe atmosphérique. L'obsession des descriptions, l'air câlin du « Biedermeier » spécifique pour le paysage de Sibiu dans la seconde moitié du XIX^e siècle n'existent plus pour Schullerus, cédant la place au paysage dramatique, où l'atmosphère et le sentiment inclus dans l'ensemble de l'œuvre occupent le centre de l'attention du créateur.

Nous avons essayé de circonscrire dans cette première partie de la présente étude les conditions dans lesquelles se sont développés la culture et surtout les arts en Transylvanie au XIX^e siècle, un accent tout particulier étant mis sur les formes spécifiques que les modalités d'existence de cette activité spirituelle ont dû revêtir. Ensuite, partant de la réalité d'un développement artistique con-

centré autour de quelques centres urbains ayant certaines traditions culturelles bien enracinées, nous nous sommes d'abord arrêtés sur la zone de Sibiu, qui s'est avérée un intéressant foyer de maturation et, dans une certaine mesure, d'irradiation de maints solutions et genres artistiques sur l'entière aire de cette province roumaine historique.

La seconde partie de cette étude se propose de continuer et compléter le tableau du développement des arts en Transylvanie au XIX^e siècle, en analysant les structures stylistiques des arts, ainsi que l'activité et la personnalité des peintres, graveurs et sculpteurs autour desquels s'est concentrée l'atmosphère artistique caractéristique d'importants centres culturels tels Timișoara, Arad, Cluj, Tirgu Mureș, Brașov, Oradea, etc.

Notes

¹ „Die Entstehung der modernen Kunst, d.h. die Wendung von der Nachahmung zum Symbol, vollzieht sich in einer Art Unterwanderung der mimesischen Sprachmittel” (WERNER HOFFMANN, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart, 1966, p. 165). Le problème du XIX^e siècle en tant qu'époque de transition est, du reste, très exactement analysé dans l'ouvrage mentionné, en particulier dans les pages 166-173).

² *Ideologia generației române de la 1848 din Transilvania*, Bucurest, 1968, p. 35. L'ouvrage, sur lequel nous allons revenir, offre une synthèse documentée sur les importants domaines de la culture transylvaine de la première moitié du XIX^e siècle.

³ Cf. en ce sens : GEORGE EM. MARICA, *Studii de istoria și sociologia culturii române ardeleni din secolul al XIX-lea*, vol. I, Cluj-Napoca, 1977, p. 227-240 ; *Interferenzen. Rumänisch-ungarisch-deutsche Kulturbeziehungen in Siebenbürgen*, Herausgegeben von Michael Kroner, Cluj-Napoca, 1973 ; *Beiträge zur siebenbürgischen Kulturgeschichte* (Siebenbürgisches Archiv, vol. X), Köln Wien 1971, ARVAY ARPÁD, *Pilda precursorilor. Contribuții ale unor artiști din secolul trecut la înălțarea legăturilor româno-maghiare*, Bucurest, 1975 ; NICOLAE IORGA, *Partea românilor din Ardeal și Ungaria în cultura românească. Influențe și conflicte*, Vălenii de Munte, 1911 ; I. A. BRAN-LEMEY, *Politische Freundschaftsbeziehungen zwischen Sachsen und Rumänen vor dem Weltkrieg*, in *Kronstädter Zeitung* (Festausgabe), 24 mai 1936 (supplément au n° 119, p. 73-74) ; FRIEDRICH TEUTSCH, *Der Kampf der Rumänen um die Gleichberechtigung und die Minoritätsrechte* (extraît de *Deutsche Politische Hefte aus Grossrumänien*, III, n° 11-12, Sibiu, 1923).

⁴ Concernant les relations socio-culturelles entre les différentes nationalités transylvaines au XIX^e siècle, voir *Ideologia generației...*, p. 30-31, 38-46, 250-290.

⁵ À propos de leur importance et leur caractère spécifique, voir, entre autres, aussi G. EM. MARICA, *loc. cit.*,

⁶ Cf. ANDREI VERESS, *Tipografia românească din Buda*, in *Boabe de grâu*, III (1932), n° 12, p. 593-612.

⁷ Cf. G. EM. MARICA, *op. cit.*, p. 229-237.

⁸ À partir de 1811 paraît à Brașov la revue allemande *Magazin für Geschichte, Literatur und alle Denk- und Merkwürdigkeiten Siebenbürgens*, rédigée par l'historien Anton Kurz. Cette publication constituait le modèle pour *Magazinul istoric pentru Dacia*, édité par N. Bălcescu et A. T. Laurian, parmi les collaborateurs duquel nous trouverons aussi l'éditeur de la revue saxonne.

⁹ Cf. V. NETEA et CAROL GÖLLNER, *Die Beziehungen zwischen George Bariț und den Kronstädter Buchdrucker Johann Göll*, in *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, IX (1966), n° 1, p. 75-89.

¹⁰ Cf. MICHAEL KRONER, *Beziehungen zwischen St. L. Roth und George Barițiu*, in *Beiträge zur siebenbürgischen Kulturgeschichte...*, 1971, p. 4.

¹¹ L'ouvrage paraît en 1822 à Pest, sous le titre *Walachische Sprachlehre für Deutsche, nebst einem kleinen Walachisch-Deutschen und Deutsch-Walachischen Wörterbuch*. Le dictionnaire fut réédité à Sibiu en 1823 et 1836, et le manuel de langue roumaine en 1836 (Cf. CARL GÖLLNER et ARNOLD PASCRATZ, *Der rumänische Sprachunterricht in den siebenbürgisch-sächsischen Schulen vor 1918*, in *Beiträge zur siebenbürgischen Kulturgeschichte...*, p. 1).

¹² Cf. MICHAEL KRONER, *Rumänischer Sprachunterricht und rumänische Schulen vor 1918*, in *Interferenzen...*, p. 157-158. Voir également FR. MÜLLER-LANGENTHAL, *Kirche und Schule bei den Siebenbürger Sachsen*, in *Siebenbürgen*, herausg. von Karl Bell, Dresden 1930, p. 61-80.

¹³ Voir, entre autres : EUGEN HULEA, *Astra : istorie, organizare, activitate, statute, regulamente*, Sibiu, 1911 ; HEINZ BRANDTSCH, *Unsere Jugendve-*

reine, in *Bilder aus der Kulturgeschichte der Siebenbürger Sachsen*, herausg. von F. Teutsch, vol. II, Sibiu, 1928, p. 324-336; JULIE GUIST, *Unsere siebenbürgisch-sächsischen Frauenvereine*, in *Kalender des Siebenbürger Volksfreundes für das Jahr 1907*, p. 101-107; HEINRICH HERBERT, *Geschichte des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, in A.V.S.L., XXVIII (1898 n° 2), p. 139-236.

¹⁴ Conformément aux données existantes dans les listes d'abonnés des publications périodiques roumaines de Braşov, entre 1838 et 1842 nous trouvons seulement trois pareilles sociétés, comprenant les théologiens de Blaj, Oradea et Ungvar (Užhorod), alors que le catalogue de 1847 indique une présence beaucoup plus intense (des théologiens de Simbăta Mare et Vişeu, les étudiants en philosophie de Blaj, les élèves roumains des lycées de Cluj, Tg. Mureş, Sibiu, « Junimea academică din Oradea »). Outre ces sociétés des jeunes, on trouve mentionnées: « Societatea cititoare din Lipova », « Comunitatea română din Răşinari », « Însotirea de lectură din Comloşul bănaţean », « Căzina neguţătorilor români din Braşov », « Societatea literară din Lugoj », ainsi que deux autres sociétés de l'étranger: « Societatea pentru mişcarea literaturii româneşti », de Pest, et « Societatea de lectură a teologilor români », de Vienne (cf. *Ideologia generaţiei*..., p. 108-109).

¹⁵ Cf. TEODOR NEŞ, *Oamenii din Bihor: 1818-1918*, Oradea, 1937, p. 38.

¹⁶ Cf. EUGEN IULEA, *op. cit.*

¹⁷ Il s'agit des publications *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde* et *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*. Pour des données supplémentaires, voir H. HERBERT, *op. cit.*

¹⁸ À ce sujet la bibliographie est assez incomplète. Il manque, par exemple, une exégèse de la presse transylvaine considérée en son ensemble ainsi que des monographies de quelques-unes des plus intéressantes revues. Pour des informations supplémentaires, nous avons fait une sélection: OLIMPIU BOITOŞ, *Periodice ardeleni în răstimp de o sută de ani*, Cluj, 1938; AUREL COSMA-JUNIOR, *Istoria presei române din Banat*, vol. I, Timişoara, 1932; ELENA DUNĂREANU, *Presa românească sibiană (1851-1968)*, Sibiu, 1969; ELENA DUNĂREANU et MIRCEA AVRAM, *Presa sibiană în limba germană (1778-1970)*, Sibiu, 1971; IOAN LUPAŞ, *Contribuţii la istoria ziaristicii ardeleni*, Sibiu, 1926; EMIL SIEGERUS, *Die deutsche periodische Literatur Siebenbürgens, 1778-1930* (extrait de *Ostland*, VI, 1931, n° 5-6); FRIEDRICH TEUTSCH, *Die deutsche periodische Literatur in Siebenbürgen*, in K.V.S.L., VII (1884), n° 5, p. 49-51 et n° 10, p. 118-120; AL. LUPEANU-MELIN, *Începuturi ale ziaristicii româneşti în Ardeal, în Almanahul presei române pe 1926*, Cluj, p. 39-47.

¹⁹ Au sujet du programme, des thèmes et de l'idéologie des plus importantes publications périodiques roumaines, voir *Ideologia generaţiei*..., p. 160-236.

²⁰ Cf. EMIL SIEGERUS, *op. cit.*, p. 2.

²¹ „Es zeigt sich eben bereits damals schon (au début du siècle, n.n.), dass in Siebenbürgen ein genügend grosser Leserkreis für wissenschaftliche und schöngeistige Zeitschriften ja selbst für Fachzeitschriften auf anderen Gebieten, nicht vorhanden ist. Ein natürlicher Feind derartiger Zeitschriften ist auch der besondere Charakter unserer Tagespresse. Der literarische Schliff, die stoffliche Vielseitigkeit unserer Tageszeitungen machten und machen wissenschaftliche und schön-

geistige Blätter geradedazu unnötig, aber auch unmöglich. Alle Gebiete der Kunst, Literatur, Musik, populären Wissenschaft und der Belletristik sind in der Tagespresse so vorzüglich bebaut, die besten literarischen Kräfte hier gebunden, das eigene Zeitschriften nicht nur keine Leser, sondern oft auch nicht genügend Mitarbeiter hatten und haben" (EMIL SIEGERUS, *Vom alten Hermannstadt*, vol. II, Sibiu, 1923, p. 41).

²² Le terme *esthétique*, apparaît pour la première fois dans la culture transylvaine roumaine chez ION BARAC, dans le cadre de l'article *Pentru idile*, in *Foaia duminicii*, Braşov, 1837, n° 11, p. 87. Par la suite, le terme sera repris dans *Epistolarul*, par C. DIACONOVICI-LOGA, Buda, 1841, p. 10, puis, entre autres, dans *Vocabularul român Țerman*, par G. A. POLIZU, Braşov, 1857, p. 129 et par T. CIPARIU, dans *Elemente de poezie, metrică și versificație*, Blaj, 1860, p. 11, 13 (voir des indications supplémentaires chez ION ILIESCU, *Geneza ideilor estetice în cultura românească*, Timişoara, 1972, p. 220-225).

²³ Cf. R. PANTAZI, *Despre orientarea antiteologică, raționalistă în filozofia din țările române în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în Cercetări filozofice*, VII (1960), n° 5, p. 141-150.

²⁴ Une telle attitude peut être dénotée très tôt dans *Calendarul*, publié par Z. Carcalechi, en 1825, qui présente l'article *Scurtă arătare despre om și despre întocmirile sale*.

²⁵ Des informations ayant trait à ce chapitre de la culture, surtout chez ION ILIESCU, *op. cit.*

²⁶ *Ibidem*, p. 176-183.

²⁷ Nous mentionnons en ce sens une réflexion de Barițiu lors de la mort d'un des coryphées du néoclassicisme, le sculpteur danois Thorwaldsen: « jusqu'à présent nous ne nous étions pas souciés des beaux-arts, notamment de la sculpture » (cf. *Danemarca*, in *Gazeta Transilvaniei*, VII (1844), n° 30, p. 119).

²⁸ Cf. *Adunarea generală a Astrei*, Sibiu, 1862, p. 155.

²⁹ Le problème est repris par Barițiu, d'une perspective élargie, aussi dans son calendrier de 1863, p. 1-7, *Despre artele frumoase cu aplicarea lor la cerințele poporului român*.

³⁰ Cf. *Învățătorul poporului*, Blaj, 1848, no. 6 p. 21.

³¹ Cf. *Foaia duminicii*, Braşov, 1837, n° 11, p. 87.

³² Cf. *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, Braşov, 1854, p. 164.

³³ Cf. *Telegraful român*, I, 1853, p. 137-138, 153-154, 157, etc.

³⁴ Cf. *ibidem*, I, 1853, n° 65, p. 257.

³⁵ Cf. *ibidem*, I, 1853, n° 35-40. Andrei Mușeșanu est, d'ailleurs, un auteur très actif d'articles théoriques se rattachant aux problèmes de l'art et de la littérature, dans lesquels, sans se départir du ton général, il relie, d'une façon anticipée, l'idée de l'art à tendance avec l'affirmation d'une plus grande autonomie de langage, qui part de la prémisse, que « l'art a affaire à des choses idéales » (cf. les articles de *Telegraful român*: *Românul și poezia lui* (1853, n° 41, 42, 43); *Românul în privința muzicii* (1853, n° 61, 62, 63); *Românul în privința picturii* (1853, n° 65), ainsi que l'étude déjà mentionnée, *Artile sau măiestriile cele frumoase*).

³⁶ Cf. *Artile și măiestriile cele frumoase*, p. 137.

³⁷ *Ibidem*, p. 131.

³⁸ Cf. *Românul în privința picturii*, p. 257.

³⁹ Nous avons délibérément, omis, dans le cadre de ce succinct commentaire des idées esthétiques, les deux contributions principales de la pensée esthétique transylvaine du siècle passé, dues à Simion Bărnuțiu et Ioan Slavici. La raison — facile à comprendre de cette omission — consiste du fait que, aussi bien le cours d'esthétique de Bărnuțiu que celui de Slavici ont été conçus et dans le cas de Slavici — publiés à Jassy, respectivement à Bucarest.

⁴⁰ Cf. CORIOLEAN PETRANU, *L'Art roumain de Transylvanie*, Bucarest, 1938, p. 41.

⁴¹ Des recherches plus récentes ont établi, par exemple, la circulation jusque vers 1870 de la herminie rédigée par le zoographe valaque Radu Dascălul, qui participa lui-même, en 1768, à la décoration pour le moins d'une église de Transylvanie, notamment l'église de Hălmagiu, département de Arad (cf. CONSTANTIN BĂLAN et ANDREI PĂNOIU, *Date noi privind activitatea lui Radu Dascălul Zugravu, în legătură cu folosirea erminiei sale în secolul al XIX-lea de către Abram Zugravul, în Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de artă*, Bucarest, 1968, p. 250-251). Un autre zoographe, cette fois-ci moldave, dont la présence a été dépistée dans la région de Hunedoara, des rivières des Somes, d'Arad et au Banat, est Vasile Sturze (cf. CORIOLEAN PETRANU, *op. cit.*, p. 41). Nicolae Iorga va jusqu'à considérer que les zoographes valaques auraient fondé une véritable école en Transylvanie (cf. N. IORGA et G. BALȘ, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 158).

⁴² L'un des plus actifs zoographes transylvains est Ioan Pop de Făgăraș (1771-1869), connu aussi sous le nom de Ionță ou Ion Popovici et père du peintre Mișu Popp. Il a peint l'iconostase de l'église orthodoxe de Brădeni, sur la vallée de Hirtibaci, il a fait de la peinture murale et des icônes dans différents villages du pays de Făgăraș, il a peint des chaires et des autels pour la population des Szeklers (probablement à Sumuleu dep Harghita et a Sintimbru, dép. Harghita) et même de la peinture et de la sculpture décorative pour des églises catholiques (par exemple, à Gherla). Parmi les autres zoographes transylvains ayant eu une activité vaste nous mentionnons Simion Silaghi de Abrud (qui a peint surtout les églises du département de Arad) et au Nord de la Transylvanie Ioan Lăpușan de Jula et Simion Darabant (cf. ȘTEFAN METEȘ, *Note despre zugravii bisericilor române din secolele XV-XIX*, Sibiu, 1932, p. 11-14).

⁴³ La pénétration de cette influence serbe dans la peinture religieuse d'ici est, certes, favorisée aussi par la dépendance de l'église orthodoxe de Banat du patronage de l'église métropolitaine serbe de Karlovitz (aujourd'hui, Karloveci-Sremski) (cf. R. RADICI, *Die Verfassung der orthodoxen Kirche des Serben*, Wien, 1877).

⁴⁴ Pour des données supplémentaires sur les zoographes de Banat, voir ION FRUNZETTI, *Pictorii bănățeni din secolul al XIX-lea*, Bucarest, 1957, p. 7-20; AUREL COSMA, *Realismul în pictura bănățeană înainte de Unire*, în *Orizont*, IV, 1969, p. 75-78.

⁴⁵ Cf. AUREL COSMA, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁶ Nous mentionnerons quelques-uns seulement des zoographes les plus importants de cette époque, avec quelques-unes des églises qu'ils ont décorées avec peinture murale, iconostases ou icônes: George Diaconovici, fils de Vasile Alexievici, qui avec Ioan Popovici et Radu Lazarevici

a secondé son père à peindre l'église de Clopodia (1762), peignant lui-même, avec son frère Petru Diaconovici, l'église de Povirgina (1785) (cf. AUREL COSMA, *op. cit.*, p. 77); Ștefan Tenetchi Ponerchiu, « peintre d'évidente influence italienne » qui « semble avoir bien connu l'art occidental et particulièrement celui de la Renaissance italienne » (cf. ION FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 16) et qui a peint l'iconostase de l'église de Saint Siméon Stylite de Arad-Gai (1767), l'église Saints Pierre et Paul de Arad (1772), son œuvre principale étant l'iconostase de l'église de Lipova (1785-1787) (cf. IRMA FERENCZ, *Date cu privire la dezvoltarea picturii în orașul Arad și împrejurimile sale în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*, în *Ziridava. Studii și cercetări*, II, 1968, p. 47); Dimitrie Borocovici, élève de Tenetchi, auteur de l'iconostase de l'ancienne église de Pecica (seconde moitié du XVIII^e siècle) et Gheorghe Bila de Pecica, un autre élève formé à l'école de Tenetchi et de Borocovici, auteur de 17 icônes de l'église de Ineu (première moitié du XIX^e siècle) (cf. *ibidem*, p. 48). Une véritable école a été créée par le « peintre académicien » Dimitrie Turcu, lequel au cours de sa très riche activité a collaboré avec de nombreux zoographes qui, à leur tour, ont été capables d'exécuter, seuls, un nombre impressionnant de commandes: Dimitrie Popovici et son fils Mihai Popovici, Ion Stefanovici, Zaharia Achimescu de Caransebes, Laza Zbăgan, Ioan Badiu de Lugoj, Gheorghe Putnic, Dimitrie Simovici de Oravița. Enfin, au cours du dernier quart du XIX^e siècle s'inscrit aussi l'activité du plus doué des zoographes de cette période tardive, Filip Matei de Boeșă Română, qui entre 1870 et 1935 a peint un immense nombre d'édifices religieux (cf. AUREL COSMA, *op. cit.*, p. 78).

⁴⁷ La politique de centralisation de l'Empire se fait sentir dans ce domaine aussi: en 1783, sous le règne de Joseph II, l'Académie viennoise se voit conférer le privilège de surveiller l'instruction des nouveaux cadres d'artisans par des professeurs désignés par cette institution même. Avec le temps, toutes les écoles industrielles et techniques de dessin de toutes les provinces de l'Empire seront mises sous la surveillance de l'Académie de Vienne (cf. KARL VON LITZOW, *Geschichte der k.k. Akademie der bildenden Künste*, Wien, 1877).

⁴⁸ Cf. JULIUS BIELZ, *Die wiener Malerfamilie Neuhauser in Siebenbürgen*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XVIII (XXII), p. 87.

⁴⁹ Voir à ce sujet, BIRÓ BELA, *A kolozvári normal rayzoda*, în *Erdélyi Helikon*, Cluj, 1913, p. 391-397.

⁵⁰ Cf. EMIL SIGERUS, *Beiträge zur Geschichte der Baron Brukenthalischen Gemäldegalerie*, in *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, V (1935), p. 25.

⁵¹ Nous remarquons, de sa création, un *Portrait de jeune fille*, se trouvant au Musée Brukenthal de Sibiu.

⁵² Cf. J. BIELZ, *op. cit.*, p. 88.

⁵³ Parmi eux nous citons, en premier lieu, Miklós Barabás, qui arrive à Sibiu en 1825, à l'âge de 15 ans, attiré par la renommée de Neuhauser. En dehors de lui il y a: Samuel Falka de Făgăraș (1766-1826), futur directeur de l'imprimerie de l'Université de Pest; Gabriel Barra de Akos (1799-1837) futur directeur de l'institut lithographique du Collège réformé de Cluj; le peintre Johann Böbel (1824-1887) de Sibiu; Andreas Bielz (1812-1866), fondateur du premier

institut lithographique de Bucarest (cf. J. BIELZ, *op. cit.*, p. 89).

⁵⁴ Voici les titres de ces cahiers d'études, parus entre 1821 et 1825: *Studien für Kopfzeichner*, Steindruck in Zoodt, 1821; *Lehre von Licht und Schatten verbunden mit den notwendigsten Grundregeln zur freien Handzeichnung, mit 10 lithographierten Blättern*, Sibiu, 1821; *Anfangsgründe der Zeichenkunst* (20 lithographies), Sibiu et Braşov, 1823; *Anleitung zur Thierzeichnung nach den besten Meistern* (trois cahiers), Sibiu et Braşov, 1822-1823; *Blumenbuch für die Jugend* (deux cahiers), Sibiu, 1823; *Zeichenbuch für die gebildete Jugend nach der Antike* (12 lithographies in-folio), Sibiu, 1823; *Anfangsgründe zur Landschaftszeichnung* (deux cahiers, vingt lithographies), Sibiu, 1825 cf. J. BIELZ, *Die Graphik in Siebenbürgen*, Sibiu, 1947, p. 17).

⁵⁵ Cf. E. SIGERUS, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁶ Cf. J. BIELZ, *Die Malerfamilie Neuhauser* ..., p. 91.

⁵⁷ Parmi les plus réussis portraits qu'il a peint nous mentionnons le *Portrait de la comtesse Bethlen* (1799, Musée d'art de Cluj-Napoca, inv. 4835), le *Portrait de l'historien Joseph Karl Eder* (1801, Musée Brukenthal de Sibiu, inv. 792), le *Portrait du tanneur Anton Fieck* (1818, Musée Brukenthal de Sibiu, inv. 796), ainsi qu'une paire de portraits du boucher Georg Hinzmann de Sibiu et de son épouse Anna Maria (Musée Brukenthal de Sibiu, inv. 794 et 795).

⁵⁸ En 1801 Neuhauser décore une suite de pièces au palais du baron Miklós Wesselényi de Jibou; la même année il peint aussi l'intérieur du palais du comte Samuel Teleki de Tg. Mureş (cf. J. BIELZ, *op. cit.*, p. 93). En 1799 il exécute la décoration en grisaille d'une salle du palais Brukenthal de Sibiu, qui fut malheureusement recouverte par des peintures ultérieures (*ibidem*, p. 98).

⁵⁹ Nous mentionnons ici: *Marie avec Jésus, Saint Joseph et Saint Jean* (1820, église évangélique de Turnişor-Sibiu), *Jésus enseignant et La Cène* (1822, autel de l'église évangélique de Biertan), *Sainte Ursule, Saint Augustin et La Supérieure du couvent des Ursulines* (1833, église du couvent des Ursulines de Sibiu), (*ibidem*, p. 97-98). Il faut mentionner aussi deux panneaux d'autel de l'église catholique de Dumbrăveni, qui représentent *La Vision de Saint Antoine*, (1798) et *Sainte Anne* (1798?) (cf. NICOLAE SĂBĂU, *Contribuții la cunoașterea picturii lui F. Neuhauser jun.: două altare inedite*, în S.C.I.A., seria artă plastică, XVI, 1969, n° 2, p. 317-325).

⁶⁰ Toujours en 1811 il fait l'esquisse de l'épithaphe réalisée en mémoire du comte Michael von Brukenthal. L'ouvrage est exécuté à Vienne et le portrait du défunt est l'œuvre du sculpteur viennois Philip Jakob Prokop. En 1828 il dessine le projet du monument érigé en l'honneur de l'empereur François I^{er} sur l'actuel Boulevard des Hôpitaux de Sibiu; le buste de l'empereur fut sculpté par le fils de Ph. J. Prokop, Franz Prokop (cf. J. BIELZ, *op. cit.*, p. 98).

⁶¹ L'ouvrage fut offert à la municipalité par le fils du bénéficiaire, Adolf von Hochmeister, et se trouve à présent au Musée Brukenthal.

⁶² Cf. J. BIELZ, *op. cit.*, p. 91-95. Beaucoup de ces ouvrages sont au cabinet des estampes du Musée Brukenthal de Sibiu.

⁶³ Musée Brukenthal de Sibiu, inv. 797 et 798.

⁶⁴ Musée Brukenthal de Sibiu, inv. 2392.

⁶⁵ Musée des arts de Cluj-Napoca, inv. 4834 (E). Ce même musée possède aussi une ébauche

de l'ouvrage (inv. 1171 (E)). Voir pour des détails supplémentaires au sujet de cet ouvrage Maria Chira, *Castelul de la Uioara de Joseph Neuhauser*, în Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de artă, Bucarest, 1968, p. 219-226.

⁶⁶ Musée Brukenthal de Sibiu, inv. 799 et 800.

⁶⁷ Cf. J. BIELZ, *op. cit.*, p. 101-102.

⁶⁸ Nous mentionnerons ici quelques-uns parmi les artistes actifs au cours des quatre premières décennies du siècle, ainsi qu'une partie des très rares données qui existent sur eux: Joseph Mainth (Meynt, Meint ou Maiaht), né à Sibiu, 1807 - mort à Sibiu, 1841, peintre et dessinateur, surtout de portraits; Friedrich Fakler (1802-1857), peintre, portraitiste (cf. J. BIELZ, *Porträtkatalog der siebenbürger Sachser*, Hamburg, 1936, p. 97; idem *Ausstellung Alt-Hermannstadt in graphischen Darstellungen*, Sibiu, 1957, p. 7); Daniel Joseph Gottschling, né à Sibiu, 1771 - mort à Sibiu, 1850, graveur, auteur surtout d'ouvrages de circonstance (cf. J. BIELZ, *Die Graphik* ..., p. 15); G. G. Heinrich, actif à Sibiu, vers 1828-1829, lithographe, dessinateur de cartes à l'Institut de Michael Bielz (cf. *ibidem*, p. 22); J. Nicolai, actif à Sibiu vers 1824, lithographe dessinateur de planches animalières (*ibidem*, p. 18); Martin Schlichting, né à Cernăuți, 1821 - mort à Sibiu, 1858, auteur de deux cahiers d'esquisses au crayon (*Album von Skizzen siebenbürgischer Bau- und sonstiger Denkmale aus der früheren Zeit, gesammelt durch Schlichting*), représentant, avec la technique d'un dilettante, 108 images d'églises fortifiées saxonnes d'un grand intérêt documentaire (cf. E. SIGERUS, *Hermannstädter Haimmaler, in Siebenbürgische Vierteljahrschrift*, LIX, 1936, p. 34).

⁶⁹ Les lettres auxquelles nous faisons allusion se trouvent dans les collections des Archives de l'État de Cluj-Napoca (fonds Kemény Isosif, legs Anton Kurz) et furent étudiées par Julius Bielz, les résultats de cette recherche formant l'objet d'une étude manuscrite déposée à la Bibliothèque du Musée Brukenthal sous le titre: *Julius Bielz, Un cerc de pictori la Sibiu în jurul anului 1850*, Sibiu, 1958 (manuscrit dactylographié).

⁷⁰ GUSTAV ALBERT SCHWEIT, né en 1826, Sibiu - mort en 1881, Graz. Elève du professeur de dessin Johann Agotha de Sibiu (voir note 75), fait par la suite des études à l'Académie viennoise. Il travaille comme peintre et dessinateur à Sibiu, faisant aussi un bref séjour à Jassy (cf. J. BIELZ, *op. cit.*, p. 13). Au Musée Brukenthal il y a quelques portraits par lui: *Le Portrait du métropolitain Șaguna* (1871, inv. 1312), *Le Portrait du baron Josef von Brukenthal* (1879, inv. 1051), *Le Portrait du baron Hermann von Brukenthal* (1879, inv. 1053), le meilleur de tous étant cependant une *Tête d'expression* (1853, inv. 1051).

⁷¹ CLARA ADELHEID SOTERUS VON SACHSENHEIM, née en 1822, à Sibiu - morte en 1861, à Vienne. Elève du peintre Theodor Benedict Sockl, qu'elle épousera en 1847. Portraitiste, considérée par Th. Glatz comme exceptionnellement douée. Le groupe le plus important d'ouvrages sont les 20 portraits de princes transylvains se trouvant actuellement en Angleterre, et appartenant aux descendants de la famille Sockl (cf. J. BIELZ, *op. cit.*, p. 21).

⁷² ROBERT KRABS, né en 1817, à Leipzig - mort en 1881, à Sibiu. Arrive à Sibiu en 1836, comme apprenti libraire, et achète, six ans plus tard, la librairie Thiery, où il travaillait. En 1850 il fonde un atelier de lithographie, et en 1854

il achète aussi celui de Michael Bielz. On ne sait rien sur ses études artistiques, mais la qualité de ses dessins et aquarelles nous fait supposer qu'il a dû prendre des leçons de dessin dans la ville natale. D'une très grande modestie, Krabs n'expose et ne vend aucun de ses ouvrages, de sorte qu'on ne découvrit qu'après sa mort un nombre impressionnant d'esquisses volantes, dessins, aquarelles et cahiers d'esquisses, représentant des paysages des environs de Sibiu, des images de villages et de bourgs, beaucoup s'avérant d'un grand intérêt documentaire (cf. E. SIGERUS, *op. cit.*, p. 34-35).

⁷³ Johann Böbel, né en 1824, à Sibiu -- mort en 1887, à Sibiu. Fils d'un boulanger et boulanger lui-même, autodidacte, Böbel est une figure à part dans le climat artistique de Sibiu. Ses ouvrages, exécutés pour la plupart en aquarelle et détrempe ne sauraient cacher, considérées en détail, certains signes de dilettantisme. Pourtant, le fait que toute son activité est dédiée à illustrer des endroits et des édifices de sa ville natale et surtout l'extraordinaire minutie avec laquelle il reproduit tous les détails des constructions expliquent l'intérêt documentaire tout particulier manifesté en notre siècle pour tout ce qu'il a créé. En outre, ses ouvrages révèlent une vitalité, une fraîcheur et une passion pour le travail bien fait qui leur accordent du coup une valeur artistique intrinsèque (cf. E. SIGERUS, *op. cit.*, p. 35-37; KARIN BERTALAN, *Memoria arhitecturii sibieni în lucrările lui Johann Böbel*, in *Revista Muzeelor și Monumentelor*, 1978, n° 17, p. 21-30).

⁷⁴ KARL HANN VON HANNENHEIM, 1828-1911, peintre, actif à Sibiu (cf. J. BIELZ, *Porträtkatalog...*, p. 97). Au Musée Brukenthal il y a peu d'ouvrages de lui, dont deux compositions très gauches, l'une représentant *L'École élémentaire évangélique de Sibiu* (inv. 506), l'autre *L'Assaut du pont à Piski* (inv. 1318). D'une qualité sensiblement supérieure sont deux portraits: *Portrait de paysan roumain* (inv. 1633) et *Portrait du conseiller scolaire Johann Carl Schuller* (inv. 502).

⁷⁵ Johann Agotha, né en 1808, à Turda -- mort en 1880, à Sibiu. Étudie peu de temps avec Miklós Barabás à Pest, puis pendant un semestre à Vienne (1837). En 1838 il s'établit à Sibiu et à partir de 1848 il est professeur au Gymnase évangélique de cette ville, où il enseigne le dessin (cf. J. BIELZ, *op. cit.*, p. 21-25; Livia Drăgoi, *Ioan Agotha, portretist din Transilvania*, in *Revista muzeelor și monumentelor*, 1979, n° 3, p. 66-67); le Musée Brukenthal conserve plusieurs portraits par lui, dont nous mentionnons *Le Portrait du paléontologue Johann Ludwig Neugeboren de Sibiu* (inv. 2221) et celui de son épouse *Maria Ludovica avec l'enfant* (inv. 2222). Au Musée d'art de Cluj-Napoca il y a deux portraits exécutés à Pest en 1837: *Le Portrait de István Széchenyi* (inv. MAD 92) et *Le Portrait de Mihály Vörösmarty* (inv. MAD 60).

⁷⁶ Karl Danielis, lithographe, né en Transylvanie vers 1813, actif à Cluj, Sibiu et Bucarest entre 1852 et 1868. À Sibiu nous le trouvons autour de l'an 1848, collaborant avec Michael Bielz pour éditer plusieurs planches lithographiques. Ludwig Bäessler, lithographe, actif à Sibiu dans la période 1850-1860. Collaborateur de Robert Krabs, à l'Institut lithographique de ce dernier de Sibiu. Liborius Gritzbach, actif à Sibiu autour des ans 1855-1856. Auteur de deux excellentes lithographies en couleurs, exécutées à l'institut de Krabs et représentant une *Vue de Sibiu de la colline Gușterița* (1860, Musée Brukenthal de Sibiu,

inv. XIII/5) et une *Vue de la Grande place de Sibiu* (1858, Musée Brukenthal de Sibiu, inv. XIII/6) (cf. J. BIELZ, *Die Graphik...*, p. 18, 21).

⁷⁷ Parmi les meilleures peintures conservées au Musée Brukenthal nous citons un *Paysage montagneux* (inv. 2598) et un *Paysage avec ruisseau* (inv. 2599), tandis que des ouvrages de gravure nous mentionnons *Vue de Sibiu depuis le Turnișor* (aquarelle, inv. XIII/3), un *Paysage avec arbres* (crayon et aquarelle, inv. XI/497) et une lithographie représentant le mont de *Detunata* (inv. XI/908).

⁷⁸ Parmi les meilleurs ouvrages conservés au Musée Brukenthal nous citons: *Portrait de Justine Solerius v. Sachsenheim*, belle-mère de l'artiste (1847, inv. 1315), *Portrait d'enfant (Pauline Bielz)* (1855, inv. 1525), *Portrait de Fr. Michael Herberth* (1852, inv. 1484), deux panneaux de grandes dimensions commandés pour l'enseigne de la pharmacie Molnar de Sibiu, représentant *Hygie* (inv. 1494) et *Esculape* (inv. 1495).

⁷⁹ Parmi les portraits conservés au Musée Brukenthal nous citons: *Portrait de Julius Sigerus, enfant* (inv. 1433), *Portrait de Stephan Ludwig Roth* (inv. 1181) et parmi les paysages: *Le Défilé de Turda* (1846, inv. 1051), *Paysage avec ruines et chasseur* (inv. 2549), *L'Église évangélique de Sibiu* (inv. 1183).

⁸⁰ Toutes les références biographiques concernant les membres du cercle de peintres de Sibiu sont extraites de l'étude de J. Bielz (voir note 69) et de l'article de E. SIGERUS, *Hermannstädter Heimatmaler*.

⁸¹ Cf. RODICA IRIMIE-FOTA, *Un artist transilvănean din secolul al XIX-lea puțin cunoscut: Ioan Costandea, în Studii și comunicări*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, I, 1979, p. 76.

⁸² Sauf d'autres spécifications, les données biographiques sur Ion Costandea sont extraites de J. BIELZ, *Un cerc de pictori...*, p. 25-30.

⁸³ Cf. *Gazeta Transilvaniei*, IX (1846), p. 43-44, 47-48, 52-56.

⁸⁴ Cf. REMUS NICULESCU, *Începuturile sculpturii statuare românești*, in *SCIA*, I, 1954, n° 3-4, p. 112-113.

⁸⁵ Au Musée Brukenthal de Sibiu sont conservées les suivantes lithographies signées par I. Costandea: *Le Baptême du Christ* (d'après Guido Reni, inv. IX/40), *Portrait du général Lüders* (inv. IX/38) et *Portrait de Gheorghe Crișan* (inv. IX/39).

⁸⁶ Les premières informations concernant ce peintre apparaissent dans JULIUS BIELZ et CORNEL IURIE, *Însemnări despre un pictor ardelean necunoscut din secolul al XIX-lea: Sava Popoviciu Săvoiu*, in *SCIA*, II, 1955, n° 3-4, p. 361.

⁸⁷ Parmi les ouvrages qui sont en possession des descendants du peintre, au village de Sadu, nous citons: 1. *Portrait de femme* (il s'agit, probablement, de la femme du peintre), huile sur toile, 77×60, non signé, non daté; *Autoportrait du temps de la jeunesse* (en uniforme d'aumônier), huile sur toile, 77×60, non signé, non daté; 3. *Sainte Madeleine*, huile sur toile, 76×60, non signé, non daté; 4. *La Descente du Saint-Esprit*, huile sur airain, 84×67, signé, à droite, en bas, daté 1881; *Autoportrait du peintre vieux*, huile sur toile, 65×54, non signé, non daté; *Portrait du père du peintre*, huile sur toile, 13×9, non signé, non daté; *Portrait de la mère du peintre*, huile sur toile, 13×9, non signé, non daté.

⁸⁸ Sauf d'autres indications, les données biographiques sur Constantin Georgescu proviennent de l'article de TEODOR IONESCU, *Pictorul ardelean*

Constantin Georgescu, in *SCIA*, V, 1958, n° 2, p. 187–190.

⁸⁹ *Portrait du Métropolitain Andrei Șaguna*, huile sur toile, signé, daté 1868 (se trouvant à l'Institut de Théologie de Sibiu); *Portrait du « mémorandiste » Ilie Măcelaru*, huile sur toile, signé, daté 1873 (Musée Brukenthal de Sibiu), *Portrait d'un notaire de Orlat*, huile sur toile, signé, daté 1872 (Musée Brukenthal).

⁹⁰ *Autoportrait*, huile sur toile, non signé, non daté.

⁹¹ Il s'agit d'une copie d'après *Samson aveuglé*, qui est, à son tour, une copie anonyme d'un ouvrage de Rembrandt.

⁹² Un neveu de l'artiste possède une copie d'une *Vénus accompagnée d'un musicien*, ouvrage exécuté probablement d'après une gravure reproduisant l'œuvre d'un maître italien de la Renaissance (cf. RODICA IRIMIE-FOTA, *Ein siebenbürgischer Maler: Constantin Georgescu von Poiana Sibiului*, in

Forschungen zur Volks- und Landeskunde, XVII, 1974, n° 1, p. 61).

⁹³ Cf. HEINRICH MÜLLER, *Die erste Hermannstädter Kunstausstellung*, in *K.V.S.L.*, X, 1887, n° 10, p. 107.

⁹⁴ Pour des détails supplémentaires concernant la biographie de Carl Dörschlag, voir KARIN BERTALAN, *Viața și opera lui Carl Dörschlag*, in *Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de artă*, Bucarest, 1968, p. 368–378.

⁹⁵ Cf. VICTOR ROTH, *Fritz Schullerus*, Sibiu, 1908, p. 19–20. L'auteur reproduit des pages du journal du peintre, contenant des impressions de son premier voyage à Munich (avec Smigheleschi et Wellman), lorsqu'il visite l'Ancienne et la Nouvelle Pinacothèque ainsi que la Galerie Schack.

⁹⁶ Le Musée Brukenthal de Sibiu conserve quelques-uns des plus beaux paysages de Schullerus: *Crépuscule* (inv. 1064), *L'Oll à Cineșor* (inv. 1078), *Dans la forêt* (inv. 1081), *Paysage de plaine* (inv. 1069).

LISTE DES ABRÉVIATIONS

A.V.S.L. = Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde

K.V.S.L. = Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde

S.C.I.A. = Studii și cercetări de istoria artei

Les monuments d'architecture ont, tout comme les hommes et les beautés de la nature, une vie limitée. S'il n'y a pas d'actes de violence ou accidents imprévus qui surviennent, la durée de leur vie dépend de la qualité des matériaux et de la technique employée pour leur construction. Mais, de même que les êtres humains, pour une bonne conservation de leur aspect et pour prolonger leur existence, les monuments, qui sont des organismes souvent compliqués, en quelque sorte vivants, exigent des soins qui puissent les soustraire d'une part aux dégâts et à l'usure apportés par le temps, d'autre part à la barbarie des hommes.

Considérés pour la première fois en tant que valeurs historiques et artistiques vers la fin du XVIII^e siècle seulement, comme résultat des idées novatrices imposées par la révolution française de 1789 — lorsque s'imposa aussi la nécessité de leur conservation, leur entretien et leur restauration — les monuments furent, à la suite de ce grand événement historique, et tout d'abord en France, recommandés par la loi à l'attention des dirigeants des divers départements. « Souvenez-vous — leur disait-on — que vous n'êtes que les dépositaires d'un bien dont la grande famille (de la nation) a le droit de vous demander compte¹.

Si en France et en plusieurs autres pays européens le souci pour la conservation et la restauration des monuments historiques s'est imposé, ayant même certaines doctrines à la base, dès les dernières années du XVIII^e siècle, dans les pays roumains la période comprise entre la fin du XVIII^e siècle et l'année 1848 a été une époque pendant laquelle le laisser-aller et le manque de respect à l'égard des valeurs culturelles du passé étaient devenus endémiques. Nombreux furent les monuments d'architecture qui malgré leur valeur ont été laissés en cette période à l'abandon et qui se sont ruinés et dissolus. Contre les négligences et le manque d'intérêt pour l'héritage laissé par les devanciers s'élevèrent les voix de quelques poètes et hommes de lettres : Vasile Cîrlova, Gheorghe Asachi, Alecu Russo, Grigore Alexandrescu. L'amélioration

SUR LES DÉBUTS DES TRAVAUX DE RESTAURATION DES MONUMENTS HISTORIQUES EN ROUMANIE ET L'ACTIVITÉ DE L'ARCHITECTE FRANÇAIS ANDRÉ LECOMTE DU NOUÏ EN CE DOMAINE

Grigore Ionescu

de la situation politique par suite du traité de paix d'Andrinople (1829) a donné aux Principautés Roumaines la possibilité d'entrer dans le circuit économique européen. Ce fait créa des conditions favorables, d'une part pour le développement des relations capitalistes, d'autre part pour la propagation des idées de la révolution bourgeoise de France, permettant la véhiculation et l'assimilation de nouvelles conceptions esthétiques, dont aussi celles concernant la conservation des valeurs historiques du passé.

Laissant de côté les quelques prévisions, sporadiquement appliquées, du Règlement organique, concernant l'entretien des monuments — pour lesquels, s'ils étaient importants, dit le texte du Règlement, il fallait demander pour la « restauration » l'avis du Prince, par le truchement du ministre des Affaires intérieures — les travaux les plus importants exécutés pour quelques-uns de ces édifices jusque vers 1860 ont constitué en réalité une négation de la notion de restauration. Les monastères de Bistrița et de Tismana, en Olténie, refaits en style « romantique », les clochers des monastères Antim, Văcărești et Plumbuita de Bucarest, œuvres d'architectes étrangers, le plus connu desquels était Schlater, l'église Sf. Gheorghe-Nou de Bucarest, rebâtie après l'incendie de 1847, à partir du



Fig. 1. — L'architecte André Lecomte du Nouÿ. Photographie datant d'autour de l'an 1880.

plan de naissance des voûtes vers le haut, en style néoclassique et complétée par un portique surmonté d'un clocher par l'architecte Xavier Villacross sont des exemples éloquentes en ce sens.

Une intervention des autorités en vue de restaurer certains monuments de valeur dans l'esprit des idées avancées ayant cours dans les pays occidentaux d'Europe ne se fit pas sentir avant le règne d'Alexandru Ioan Cuza (1859—1866). La décision du Conseil des Ministres adoptée en ce sens porte la date du 10 mai 1863 et concerne la restauration de l'église du monastère d'Argeş. Le projet de restauration fut

élaboré par l'architecte Gaetano Burelli en 1864, approuvé par le Conseil technique supérieur en 1865, mais les travaux ne commencèrent qu'en 1870, après avoir été, un an plus tôt, approvisionnés avec une bonne partie des matériaux de construction. Le ministère des Cultes signa alors un contrat d'entreprise avec l'architecte Felix Muntureanu, néanmoins, quatre ans plus tard, en mars 1874, une commission formée par les architectes Alexandru Orăscu, Dimitrie Berindei, Berthon, Gottereau-père, Enderly, F. Muntureanu et l'archéologue Alexandru Odobescu, après avoir étudié sur place la situation, présentait au ministère

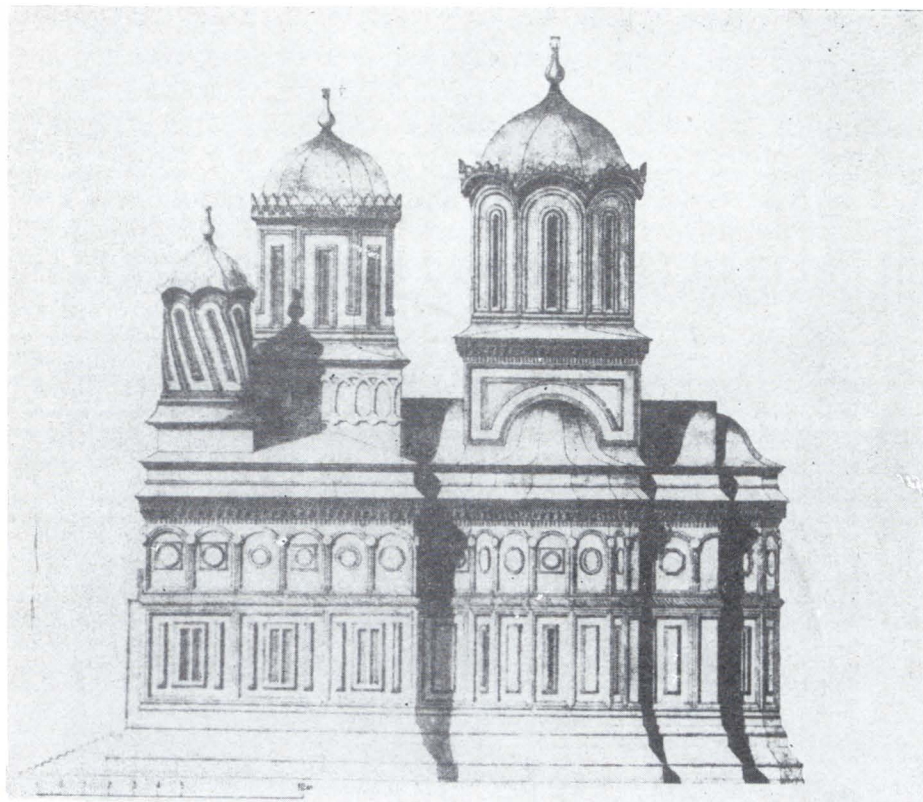


Fig. 2. — Église du monastère Arges. Relevé exécuté avant la restauration. Dessin des archives de Lecomte du Nouÿ.

un rapport détaillé soulignant le petit nombre des travaux exécutés (parmi lesquels figurait le socle dont les pierres d'angles composées de deux pièces au joint en diagonale, de même que défectueusement avaient été exécutés aussi les originaux) ainsi que l'absence d'un projet de restauration complet. En recommandant l'élaboration d'un nouveau projet, on donnait pour celui-ci toutes les données nécessaires indiquant en même temps la manière dont devaient être exécutés les travaux².

Basé sur ce rapport et envisageant le problème de la sauvegarde du patrimoine architectural du pays dans un cadre plus large, le ministère des Cultes et de l'Instruction publique dénonça le contrat conclu avec l'architecte Felix Muntureanu, considéré inapte pour mener à bonne fin la tâche qu'il s'était assumée, et, « pour ne pas perdre cet important monument », demanda le concours du fameux architecte français Eugène Viollet-le-Duc, le théoricien et le chef de l'école de

restauration très appréciée de ce temps en France et dans bien d'autres pays d'Europe. L'activité déployée en ce domaine par l'architecte français était fondée sur la doctrine de *l'unité de style*, selon laquelle restaurer un édifice ne signifie pas l'entretenir, le réparer ou le transformer, mais le restituer à l'état complet dans les formes vraisemblables dans lesquelles il a été projeté et réalisé par son premier architecte. Ainsi, se référant à certaines parties éventuellement ajoutées au cours du temps — parties qui auraient pu, par conséquent, ne pas être de simples réfections mais des éléments de continuation d'un édifice demeuré longtemps en suspens — l'auteur exigeait, dans l'esprit de sa doctrine, que ces parties soient éliminées et remplacées par d'autres, neuves, mais rigoureusement conçues dans le style de l'époque à laquelle le premier architecte a créé son œuvre. Très occupé en France, Viollet-le-Duc n'a pas pu venir en Roumanie; il envoya, en échange, à Curtea de Arges son collègue et colla-



Fig. 3. — Église du monastère Arges. Photographie exécutée avant la restauration.

borateur, l'architecte A. de Baudot, qui étudia avec soin l'état du monument et recueillit toutes les données nécessaires à l'élaboration d'un projet de restauration. De retour à Paris, il soumit sa documentation à Viollet-le-Duc et ensemble ils rédigèrent et envoyèrent au ministère de Bucarest un rapport-projet dans lequel les travaux de restauration devant être exécutés étaient divisés en trois catégories distinctes :

1. Les travaux à exécuter nécessaires à la remise en état des parties existantes de l'édifice (l'enlèvement et la remise en place des pierres déplacées ou brisées lors des tremblements de terre; la réparation des fissures dans la maçon-

nerie; la restauration des principaux points d'appui des maçonneries; réparations des mortiers, des crépis, etc.; la réfection des parties détruites, des assises, etc.; la réfection intégrale des couvertures);

2. Les travaux qui exigent le rétablissement des parties détruites complètement, mais sur l'existence desquelles il ne peut y avoir de doute.

3. Les travaux relatifs au mobilier et à la décoration tant intérieure qu'extérieure.

Pour chacune de ces catégories sont indiqués tous les genres de travaux ainsi que la façon dont ils doivent être exécutés³. Ce rapport-projet fut présenté au ministère roumain en décembre



Fig. 4. — L'église du monastère Argeș dans son état actuel.

1874, cependant qu'en février 1875 Viollet-le-Duc, dans une autre lettre, recommandait, pour conduire les travaux de restauration « qui devaient être suivis sur place avec la plus scrupuleuse attention — comme il précisait — par un homme habitué à adopter nos méthodes (c'est-à-dire la méthode basée sur la doctrine de l'unité de style) et qui, ayant reçu mes instructions et détails, les pourrait faire exécuter exactement »⁴. Celui qui devait être engagé pour une durée de deux ans (le temps considéré nécessaire par Viollet-le-Duc pour terminer la totalité des travaux) était son élève et ami, l'architecte André Lecomte.

Le contrat avec l'architecte André Lecomte — qui une fois venu en Rouma-

nie n'allait plus la quitter et qui, à partir de 1884 allait signer en ajoutant à son ancien nom aussi le final *du Nouÿ* — fut conclu à Paris, en avril 1875.

Les travaux concernant seulement l'extérieur de l'édifice, entamés en 1875, ont duré cinq ans. En les exécutant, le restaurateur s'écarta par endroits du projet Baudot-Viollet-le-Duc et des recommandations qu'il contenait. Si l'on tient compte, cependant, que le projet qui lui avait été remis pour être exécuté était fondé sur une recherche qui, par la force des choses, ne pouvait être exhaustive et qu'une série de tares ainsi que les traces d'éléments disparus se firent jour à mesure que de nouvelles recherches étaient effectuées en parallèle avec l'exécution des travaux,

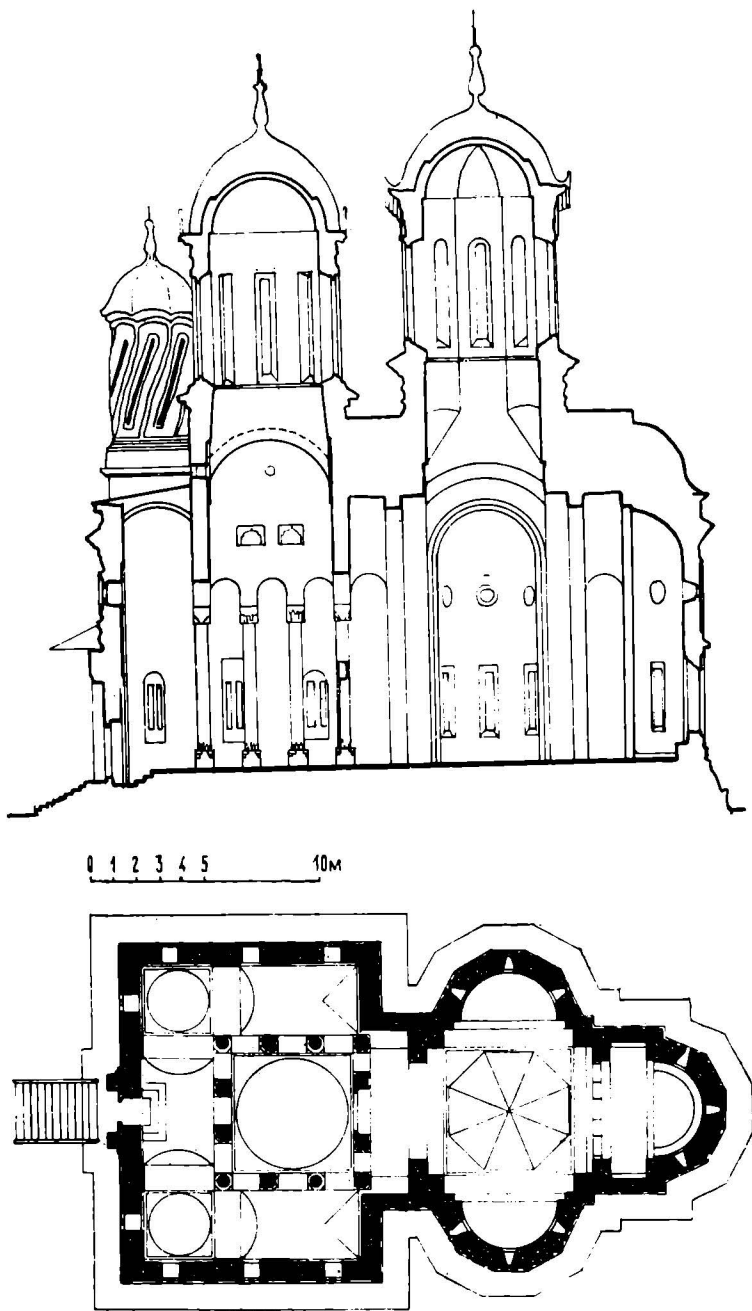


Fig. 5. — L'église
du monastère Arges.
Section et plan.

une grande partie des modifications apportées au projet initial se sont avérées nécessaires. Les innovations qu'il introduisit — même si elles furent peu nombreuses, comme nous allons le voir — sont néanmoins critiquables et ne trouvent aucune justification, d'autant plus que *l'unité de style* qui est à la base de la doctrine de Viollet-le-Duc (et que le restaurateur aurait dû respecter en tout) ne pouvait en

aucune façon être contestée dans le cas du monument de Arges : l'église était d'un style parfaitement unitaire, ayant été conçue et exécutée entre 1512 et 1517 par une même équipe de constructeurs.

Au cours des cinq ans combien durèrent les travaux, l'œuvre d'André Lecomte fut plusieurs fois analysée et critiquée. En faisant allusion à quelques-unes de ces analyses et critiques, la Commission de réception des travaux, nommée par le ministère en 1880 et composée de Ion Ghica, Dimitrie Berindei, Alexandru Orăscu, M. Capuțineanu et C. Stăncescu, précisait que « en ce qui concerne le style primitif du monument on ne peut observer aucun changement introduit qui puisse altérer ce style ». Mais elle fait mention aussi des écarts du projet initial, que, du moins en partie — et pas sans raison —, elle trouve justifiés :

— « Autour des arcs qui couronnent les petites tours torsées d'au-dessus de l'entrée on a posé une ornementation de fleurons en pierre à jour, pareils à ceux qui existaient dès le début à la tour médiane et à celle du pantocrator. Cet ajout contre lequel s'étaient prononcés MM. Viollet-le-Duc et de Baudot nous a paru motivé dans l'exécution. En effet, on ne saurait comprendre pourquoi les quatre dômes qui recouvrent les tours ne seraient pas décorés de la même façon à la base, si au sommet leur décoration est identique : les mêmes croix et les mêmes supports en pierre, voire le même profil terminant les couvertures, les petites tours et la tour du pantocrator. M. Lecomte a consciencieusement étudié la décoration qu'il a ajoutée aux petites tours et nous ne pensons pas qu'il mérite quelque imputation pour l'avoir introduite ».

— « Au-dessus des corniches des bases carrées sur lesquelles s'élèvent les tours, toutes octogonales, et sur la marge de la couverture métallique du corps de l'église on a posé un chéneau en pierre qui puisse collecter les eaux pluviales. Cette disposition n'existait pas auparavant. Elle a été adoptée, comme on le voit, pour arriver à une décoration plus riche que si on avait posé à sa place une simple gouttière métallique, comme l'indiquait M. Viollet-le-Duc » (cf. fig. 6,2).

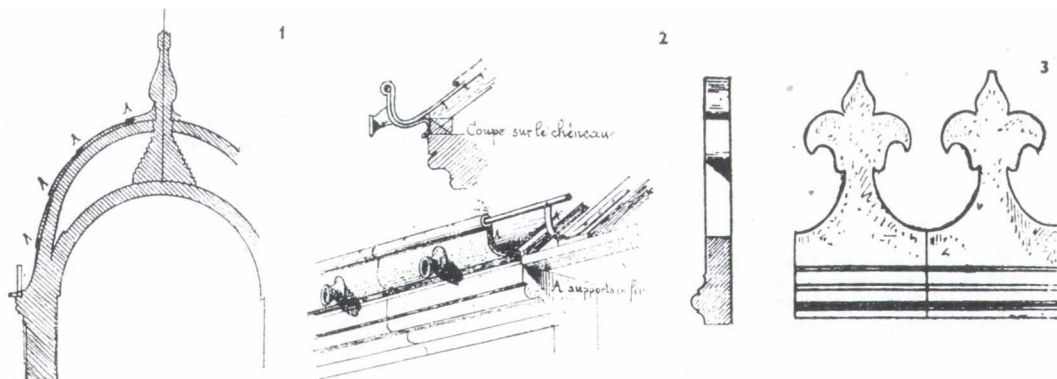


Fig. 6. — Dessin faisant partie du projet de restauration Viollet-le-Duc — A. de Baudot.

1. section à travers les couvertures des tours, restaurées; la forme antérieure avait été réalisée en remplissant les coupoules (ainsi que les voûtes, en général) avec de la terre battue. La terre a dû être enlevée et la courbure originelle (a partie surélevée) a été réalisée avec de légères nappes de briquet. 2. Solution recommandée pour les chéneaux et les gargouilles. 3. Détail des balustres (fleurs de lys) qui l'ordent la plate-forme autour de l'église.

— « On a rétabli la galerie de pierre autour de l'église, en la continuant aussi autour du canthar, qui se trouve actuellement sur une terrasse pavée de dalles et entourée de la même balustrade que l'église. Ce travail, dont on a trouvé aussi d'anciennes traces, n'est pas une innovation ».

En effet, la surface de cette plate-forme a été, par rapport à la façon dont elle était indiquée dans le projet Viollet-le-Duc-Baudot sensiblement agrandie. Dans ses notes de voyage, Paul d'Alep précisait que la balustrade qui entourait l'église était composée de 318 balustres (fleurs de lys), chiffre qui avait paru exagéré à Viollet-le-Duc mais qui fut confirmé par les minutieuses recherches archéologiques effectuées autour de l'église. Ce fait détermina André Lecomte de refaire la plate-forme dans ses formes originelles et d'y placer aussi le « canthar » (le baldaquin qui recouvrait une sorte de phiale) lequel, ayant été démoli auparavant, sans qu'on en fasse un relevé, a été recomposé assez fidèlement par le restaurateur (fig. 7). Ainsi qu'il ressort du contenu fort objectif du rapport de la commission de réception des travaux, aussi bien que de la comparaison attentive qu'on peut faire entre l'aspect général du monument restauré et les façades très consciencieusement dessinées et les photographies exécutées avant le commencement des travaux de restauration, les seules licences critiques que le restaurateur s'est per-

mises sont les chéneaux en pierre ajoutés au-dessus des corniches de la base des tours et l'attique, toujours en pierre, qui borde la couverture du corps de l'église. Dans son ensemble, le monument, respecté et restauré en des conditions techniques irréprochables, garde en entier sa valeur d'édifice authentique⁵. À l'exception de la décoration intérieure⁶.

En nous référant à ce seul monument nous sommes parfaitement d'accord avec l'orgueil exprimé par l'auteur de la restauration, André Lecomte à la fin d'une lettre adressée au ministre des Cultes, comme réponse à un rapport concernant les travaux de restauration qui avaient été exécutés jusqu'en février 1878 — rapport rédigé avec beaucoup de mauvaise foi et manque d'objectivité par Theodor Aman, Th. Ștefănescu, Karl Stork et Alexandru Săvulescu⁷. « J'ai la conscience — disait l'architecte français — d'avoir accompli avec loyauté la mission dont j'ai eu l'honneur d'être chargé, par le gouvernement roumain. Cette œuvre de restauration, j'ai des raisons de l'espérer, me créera un titre honorable devant la critique sérieuse; outre cela, elle m'est d'autant plus précieuse qu'il me sera permis d'insérer mon nom (en qualité) de restaurateur sur un monument se rattachant à tant de souvenirs éclatants de toute une nation »⁸.

L'incontestable compétence comme architecte et restaurateur avisé dont fit preuve André Lecomte lors de

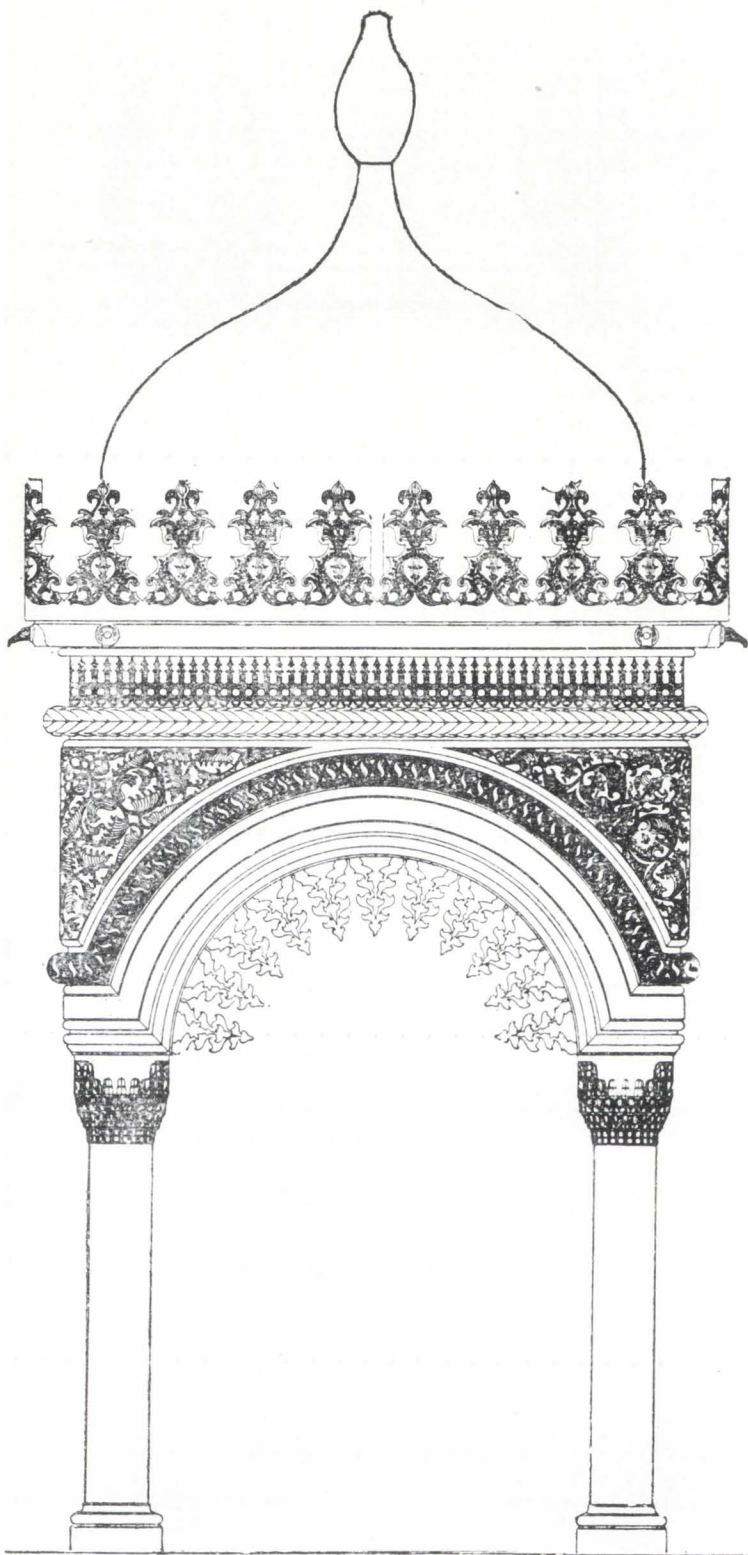


Fig. 7. — Le « canthar » placé devant l'église, d'après le projet de restauration d'André Lecomte du Nouÿ.

l'exécution des travaux de Curtea de Argeş — compétence soulignée par la commission de réception des travaux de 1880 et reconnue comme telle aussi par les architectes roumains de bonne foi — a donné raison au ministre des Cultes et de l'Instruction Publique de solliciter l'aide de l'architecte français pour la restauration d'autres monuments tout aussi prestigieux que celui de Curtea de Argeş.

Le premier des monuments sur lesquels se dirigea l'attention des autorités fut l'église des *Trois-Hiérarques* de Jassy œuvre d'habiles artisans datant de 1639 environ, donc du temps de Vasile Lupu (1634—1653), et signalée comme un monument important, ayant

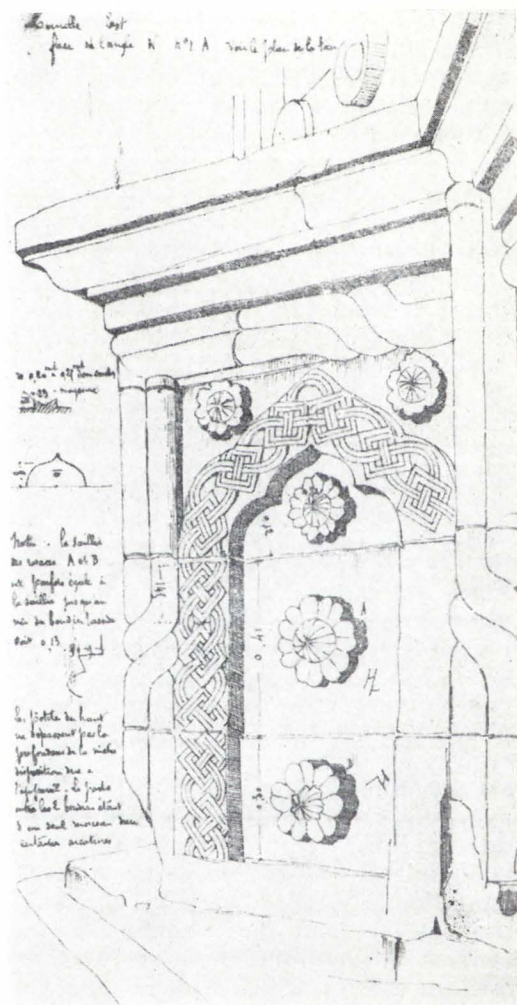
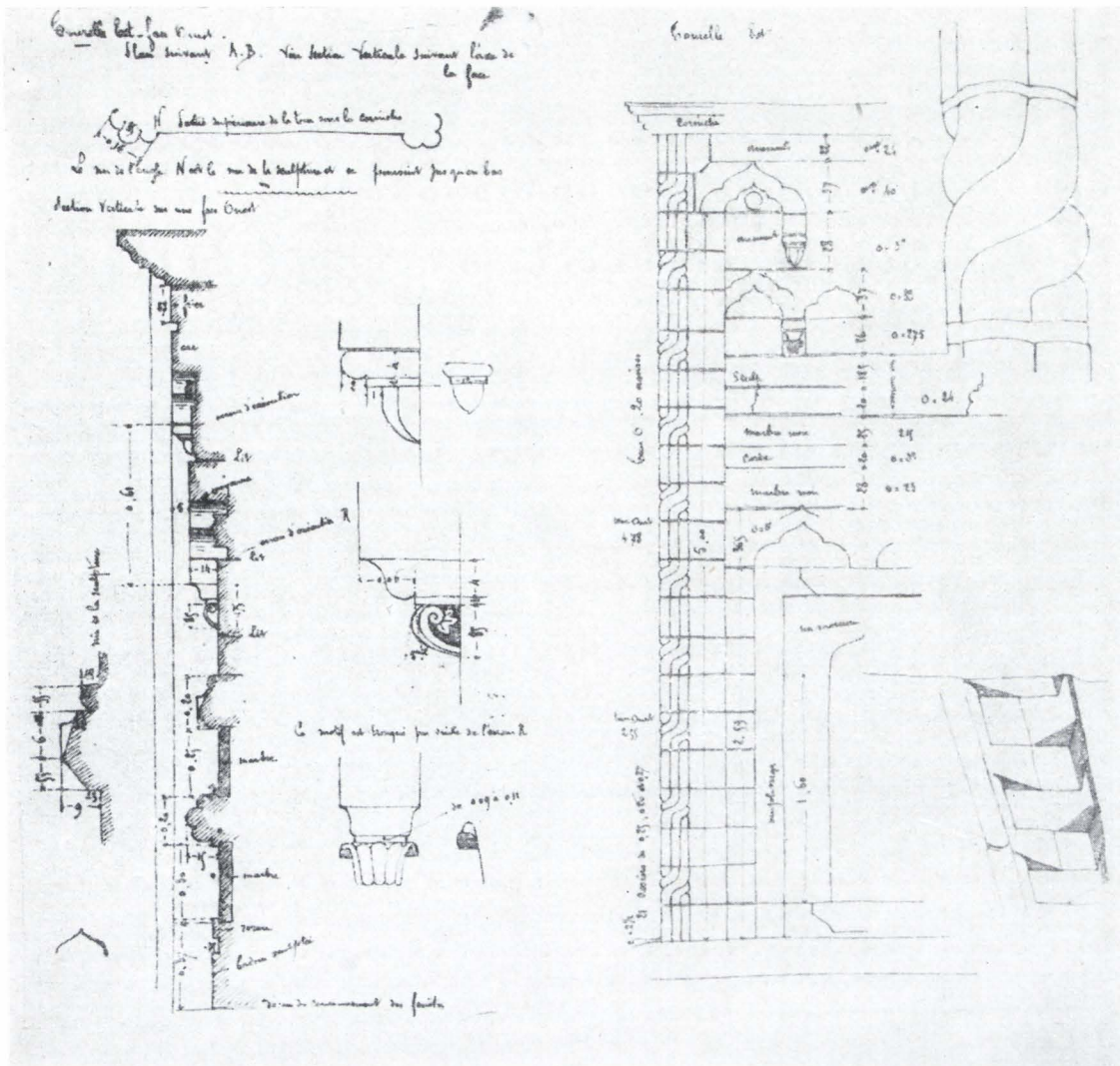


Fig. 8. — L'église des Trois-Hiérarques de Jassy. Détail de décoration sur l'une des faces de la 2^e base de la tour Est. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.



besoin d'une restauration urgente. En 1878, le ministère avait reçu, sur demande, de la part de l'architecte Carol Cugler de Jassy, un devis complet pour la restauration intégrale de l'église. Trois ans après avoir reçu ce devis, considéré « d'information », le ministère demanda un avis compétent à l'architecte français. À la suite d'un examen sommaire effectué sur les lieux, André Lecomte rédigea un bref rapport, affirmant que « ce monument, d'un style byzantin tout à fait caractéristique, mérite toute l'attention » et soulignait que : « il convient de prendre des mesures urgentes pour une restauration sérieuse », ayant en vue aussi le fait qu'il s'agit d'un devoir « patriotique

de conserver un monument aussi précieux » car « malheureusement il y en a peu de pareils dans le pays ». Il précisait également qu'une restauration est « une délicate opération d'art » et que « pour l'exécuter elle requiert de celui qui l'entreprend « outre la connaissance du style » (selon lui « byzantin tout à fait caractéristique ») aussi « une longue expérience »⁹. Qui pouvait bien être la personne instruite en ce qui concerne le style et expérimentée dans les travaux de restauration sinon l'architecte André Lecomte, avec lequel le ministère des Cultes concluait en avril 1882 un contrat pour la restauration extérieure de l'église¹⁰. Le chantier fut ouvert l'année même par l'exécution

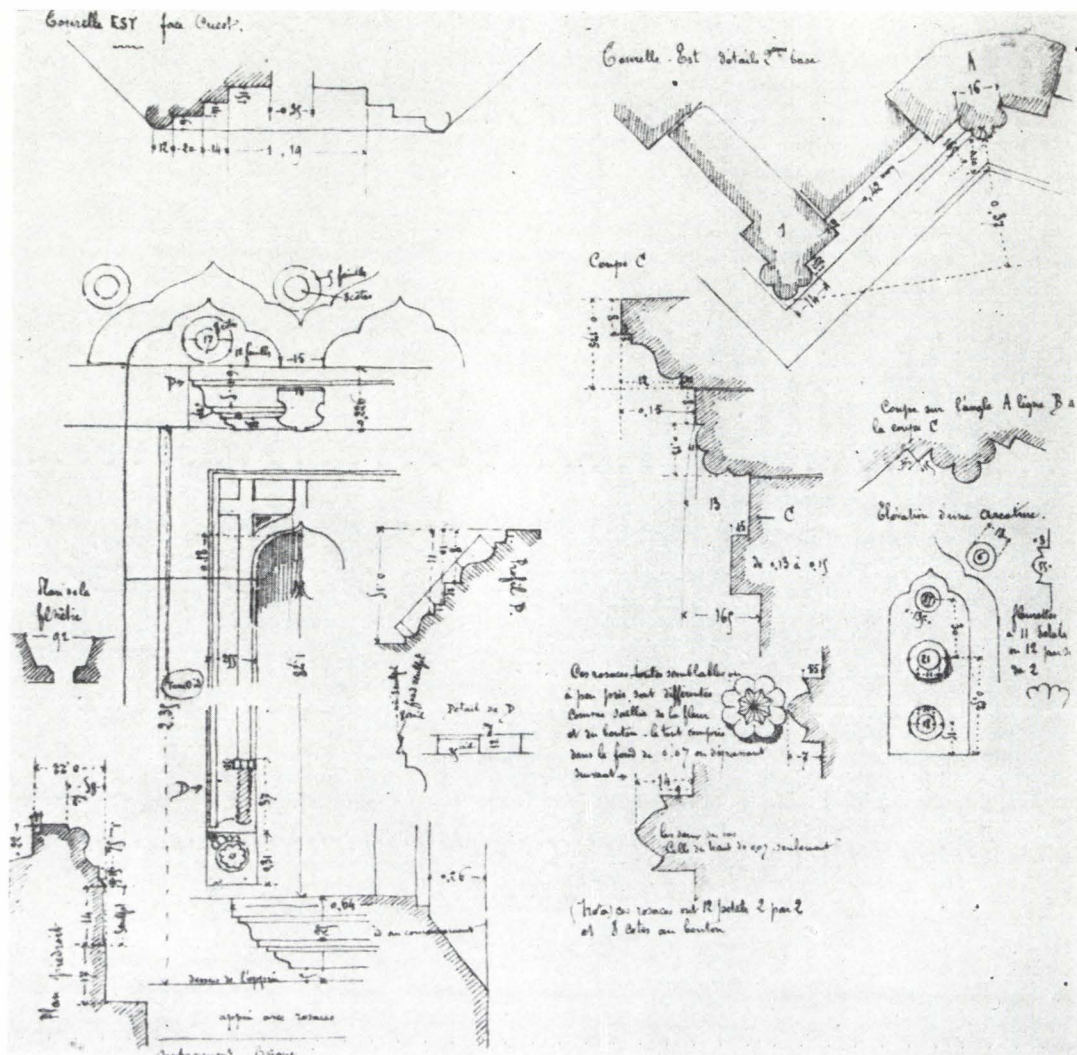


Fig. 10. — L'église des Trois-Hiérarques de Jassy. Détail sur la face Ouest de la tour Est. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.

des échafaudages et des relevés — plans et façades — de « l'état d'usure », avec indication de toutes les rangées de pierre et des fissures, et en même temps on commença l'approvisionnement avec des matériaux de construction. Les travaux se déroulèrent par la suite avec lenteur, mais sans interruptions, et furent accompagnés par de minutieuses recherches et de nombreuses surprises quant à la solidité de certaines parties, en particulier des éléments décoratifs. Dans un rapport en date du 2 novembre 1884, le restaurateur informait le ministère des Cultes sur les travaux exécutés jusqu'au moment respectif : le démantèlement intégral des tours et leur réfection en cours d'exécution, aux fins

de laquelle les pierres ont été taillées « avec des moulures et des sculptures [...] selon les bonnes traditions aujourd'hui oubliées, la réfection partielle et la consolidation à l'intérieur des pilastres et du mur qui sépare le pronaos du naos ; la réfection partielle et la consolidation à l'intérieur, avec le remplacement des éléments décoratifs des murs latéraux ». En énumérant sommairement ces travaux, Lecomte ajoutait que, étant donné la situation constatée, « il sera forcé de reconstruire une grande partie de l'édifice »¹¹.

Que les pierres détériorées ont dû être remplacées par d'autres neuves, sculptées et décorées comme les anciennes, le fait est explicable et ne saurait

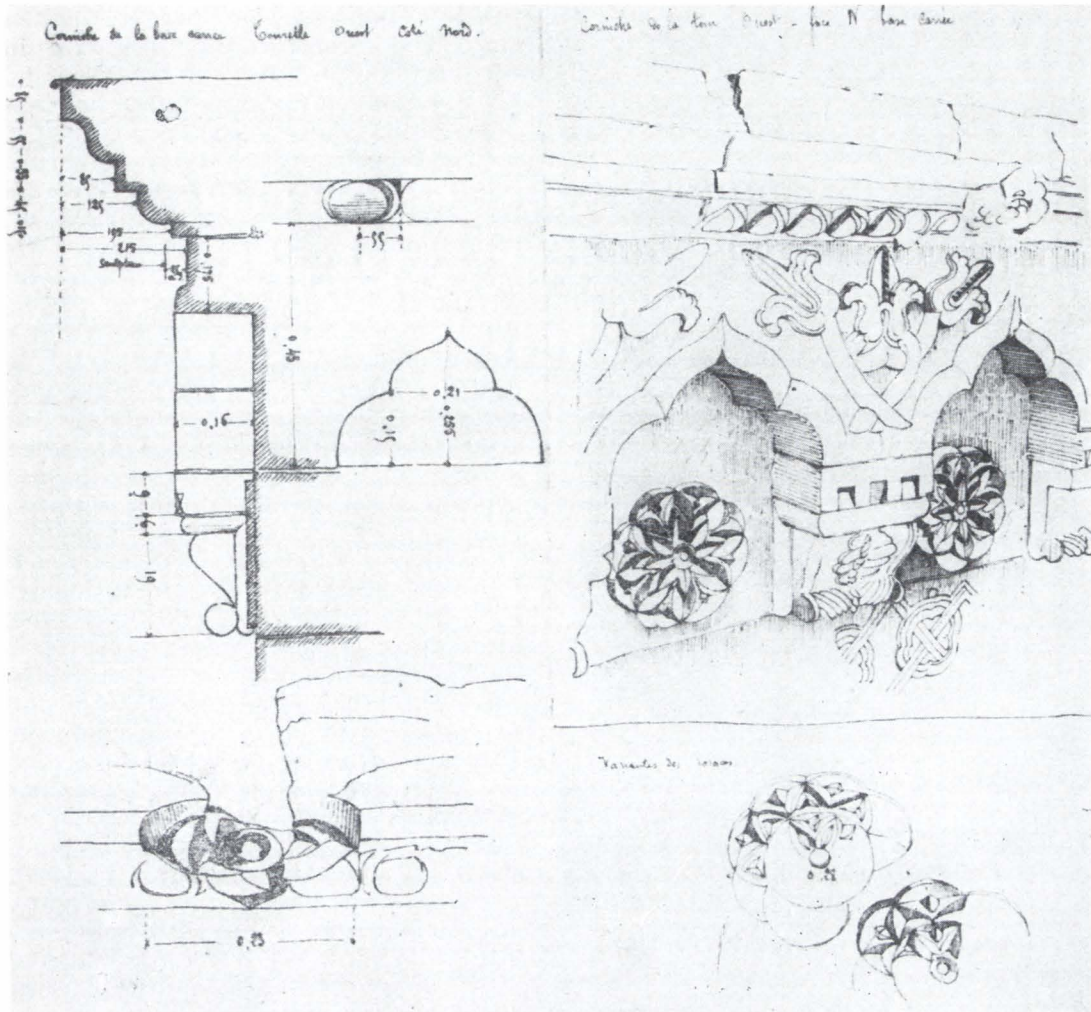


Fig. 11. — L'église des Trois-Hiérarques de Jassy. Corniche de la base carrée de la tour Est.
Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.

être condamné. Mais, malheureusement, les choses sont allées beaucoup plus loin. Cinq ans après le commencement des travaux, en 1887, le restaurateur adressait au ministère des Cultes une nouvelle lettre pour lui faire savoir que l'église des Trois-Hiérarques avait subi de grandes transformations (ce qui était inexact) et dégradations (celles-ci incontestables) au cours des siècles : qu'à l'intérieur de la maçonnerie — qui dès le début avait été mixte, faite de pierre de taille et de moellons avec du mortier gras, de chaux —, l'armature en bois, formée de trois rangées dans l'épaisseur du mur et répétée tous les deux mètres en hauteur, ayant pourri, avait affaibli la construction, que les tremblements de terre avaient ébranlé l'édifice tout entier

et qu'il y avait d'énormes fentes, du comble jusqu'aux assises, à l'entrée et dans l'autel; que le mur du Nord s'était déplacé de la verticale et que, enfin, étant donné cette situation et, « pour avoir une construction solide » il a été obligé, petit à petit, « de refaire complètement le monument de fond en comble »¹². À cette occasion, afin d'obtenir des murs irréprochables au point de vue technique, on a ôté des murs existants une grande partie des anciennes pierres à sculptures, encore en bon état, et on les a remplacées par des pierres neuves.

Enfin, ce qui apparaît encore plus curieux et met en évidence les nouvelles idées qui avaient germé dans la tête du restaurateur en ce qui concerne sa conception de la restauration (con-



Fig. 12. — L'église des Trois-Hiérarques de Jassy. Les tours avant la restauration.

traire à la doctrine de Viollet-le-Duc), est le fait qu'il commence à ne plus respecter d'une façon absolue les anciennes formes. Chercheur attentif et dessinateur très habile, Lecomte prit tout seul ses notes, accompagnées de dessins très délicats et exacts, de presque tous les éléments de quelque importance de l'église. En nous référant aux tours, la preuve de l'attention particulière qui leur a été accordée consiste dans le grand nombre d'esquisses que l'architecte a fait lui-même sur place, tout de suite après la construction des échafaudages et avant qu'elles ne soient démolies. Nous publions ici (fig. 8—11) des extraits d'un carnet dans lequel l'architecte a noté toute une série d'observations ayant trait aussi à d'autres monuments ainsi que de nombreuses esquisses concernant l'église des Trois-Hiérarques. En analysant ces esquisses et en les comparant aux tours restaurées on est surpris de voir que les formes, en grand, et une bonne partie des cotes et des minutieuses observations notées

sur les esquisses n'ont pas été prises en considération, comme cela aurait été normal, lors de l'élaboration du projet de restauration. Telles qu'elles nous furent laissées par le restaurateur, les nouvelles tours sont, par rapport à celles originelles, surélevées par un bandeau tressé, avec une rangée de niches et une corniche richement profilée, tandis que les couvertures ont été modifiées pour ce qui est de la forme, en substituant au bulbe une pyramide haute (fig. 12—13). On a également modifié les profils tant des corniches des bases étoilées que de celles prismatiques. Quant aux façades outre le fait d'avoir remplacé l'ancienne ornementation par une autre, sculptée dans la pierre neuve d'après le modèle original, — à l'exception de quelques frises de niches avec des vases persans conservées, mais raclées elles aussi — on apporta certaines modifications au monument, en son ensemble : ainsi les contreforts des angles de l'ouest ont été abaissés de 1,20 m. Les coins du mur au-dessus de ces contreforts ont été complétés en leur ajoutant une grande niche avec un vase persan et une colonnette sur l'angle et, les surmontant, une demi-arcature (fig. 14). Les contreforts latéraux qui, à l'origine, s'arrêtaient sous le tore en torsade, ont été élevés au-dessus du tore. L'ancien profil du socle a été substitué par un simple biseau.

À l'intérieur (confrontez les deux sections longitudinales, fig. 15, avant, et après la restauration) les voûtes de l'exonarthex ont été démolies, puis refaites, 4,00 m plus bas, alors que les murs latéraux du pronaos et du naos ont été élevés de 1 m. La partie supérieure de toutes les fenêtres a été couronnée d'une archivolt excavée dans l'épaisseur du mur et, au-dessus, est venue s'ajouter une rangée continue de niches. Dans le naos, la corniche qui marquait à l'origine seulement le plan de la naissance des demi-calottes des absides a été refaite et prolongée aussi sur les murs latéraux. Les demi-colonnettes torsos, qui encadrent les absides, ont été remplacées par d'autres, nouvelles, avec quatre fragments de torsade au lieu des trois originelles et pourtant plus courtes. Devant l'abside de l'autel, au lieu des deux arcs étagés

on a reconstruit un seul, plus large. Les petites arcatures au-dessus des arcs en biais des tours ont été doublées d'archivoltes et encadrées avec une corniche supplémentaire.

Donc, à l'intérieur comme à l'extérieur on a appliqué des méthodes de restauration personnelles, étrangères à la pratique courante en ce domaine et qui ne sauraient trouver une excuse dans la restauration du monument dans les formes que lui avait données son premier architecte, puisque l'église originelle avait été intégralement l'œuvre d'une seule et unitaire équipe d'artisans et n'avait guère souffert de modifications au cours des siècles. Malgré toutes les dérogations aux principes corrects de restauration que nous avons pu constater, on peut attribuer à l'église des Trois-Hiérarques de Jassy, comme à celle de Curtea de Argeș — les seules parmi celles qui, au demeurant, ont «joué» de l'attention de Lecomte du Nouÿ — l'épithète de monument restauré.

Pour ce qui est de la suite, les choses deviennent tout à fait incompréhensibles. Alors que dans tous les pays d'Europe, vers la fin du XIX^e siècle, les principes de restauration, basés sur la conception de l'unité de style étaient remplacés par les idées, de beaucoup plus saines, tendant vers la conservation et la restauration historique — c'est-à-dire en respectant et en conservant toutes les parties ayant une valeur qui auraient été ajoutées au monument au cours du temps, Lecomte du Nouÿ allait appliquer aux autres monuments qui lui seront confiés pour être restaurés une conception encore plus arbitraire : le démantèlement intégral et la construction à leur place d'édifices dans l'esprit du même style mais tout à fait nouveaux.

* Laisant de côté l'église princière Saint-Nicolas de Jassy, Saint-Démètre de Craiova et l'église métropolitaine de Tirgoviște, démolies tour à tour, la première en 1888, la seconde en 1889 et la troisième en 1890, de la restauration, ou plus correctement dit du remplacement desquelles nous allons parler plus tard, nous allons voir pour l'instant ce qui est arrivé avec les édifices annexes de l'exmonastère des Trois-Hiérarques : la tour-clocher et la salle gothique. Il faut, tout d'abord,



Fig. 13. — L'église des Trois-Hiérarques de Jassy. Les tours après la restauration.

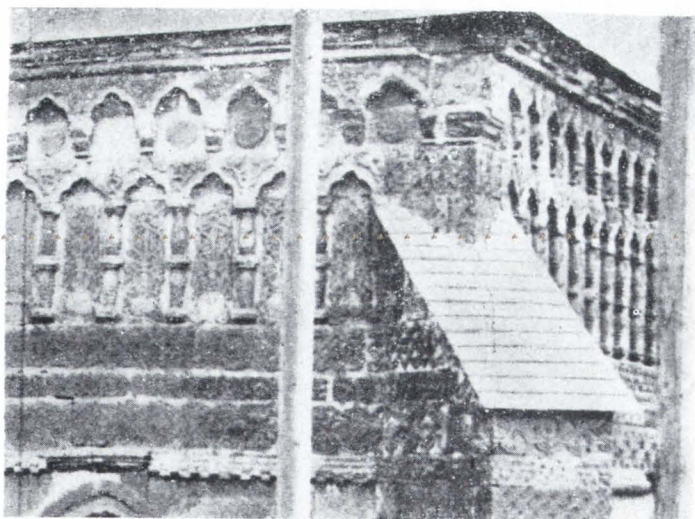


Fig. 14. — L'église des Trois-Hiérarques de Jassy. Le coin nord-ouest du pronaos avant la restauration (à comparer avec le même coin de la fig. 13).

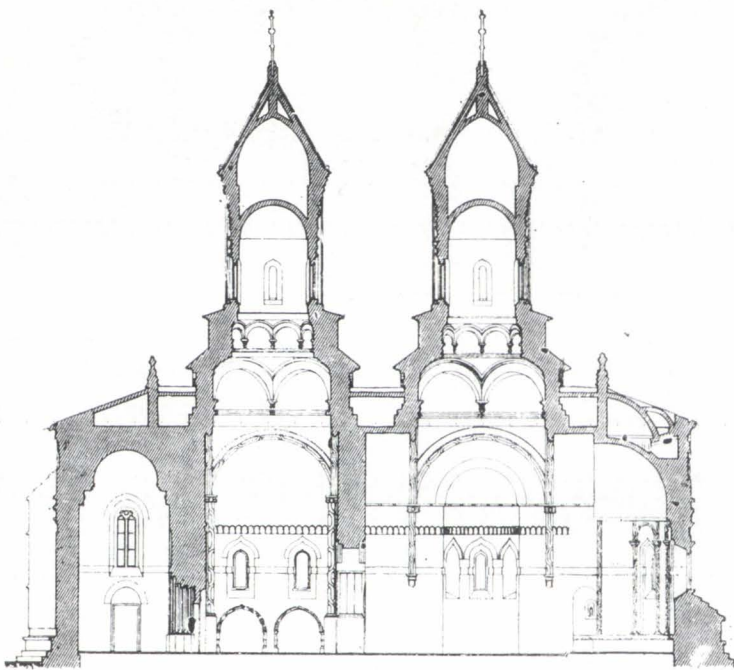
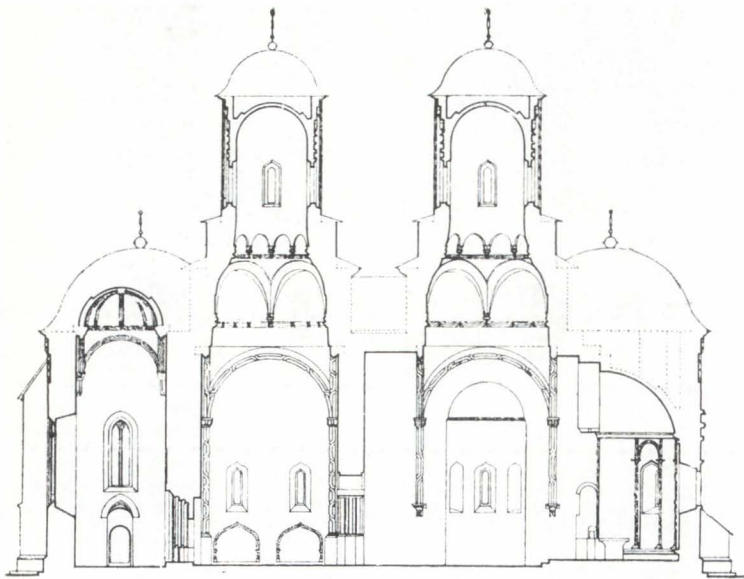


Fig. 15. — L'église des Trois-Hiérarques de Jassy. Section longitudinale : en haut, avant la restauration ; en bas, après la restauration.

préciser qu'en 1890, lorsque le problème des restaurations tout à fait arbitraires de l'architecte Lecomte du Nouÿ était devenu public grâce à une véhémence protestation des architectes roumains adressée au premier ministre¹³, le gouvernement roumain constitua — en vertu d'un règlement sanctionné dès avril 1874, mais qui n'avait pas été appliqué, une commission honorifique des Monuments Publics, qui fut réunie pour la première fois en une séance constitutive le 27 avril 1890. Rassem-

blée par la suite dans des séances de travail le 9 et le 12 mai de la même année, la Commission composée par le métropolite primat, le ministre Th. Rosetti, Mihail Kogălniceanu, D. Sturdza, Titu Maiorescu, V. A. Urechia, G. Lahovari et Gr. G. Tocilescu, décide, entre autres, que la tour-clocher « bâtie en même temps que l'église mais restaurée et modifiée au XIX^e siècle soit conservée et restaurée dans le style de l'église » et que la salle gothique « soit restaurée simplement, en éliminant les ajouts postérieurs et en maintenant les formes gothiques (ogives, etc.). Les murs intérieurs doivent être faits en stuc et préparés pour qu'on puisse y peindre des tableaux historiques. On décide également de destiner cette salle à l'installation d'un musée ecclésiastique, pour y abriter en premier lieu les anciens objets de l'église des Trois-Hiérarques »¹⁴. Cependant, la décision de cette Commission fut mal interprétée par une « minicommission » réunie à Jassy au mois de juin de la même année et formée seulement de trois membres : D. Sturdza, G. Lahovari et Gr. G. Tocilescu. Ces trois membres, assistés et, sans doute, influencés par les architectes français Lecomte du Nouÿ et H. Révoil¹⁵, « ayant constaté que la tour-clocher a été bâtie en 1804—1806 », qu'elle « est placée en direction du vieux mur d'enceinte... », qu'elle « sort dans la rue » en « déviant de l'axe de l'église avec 3,50 m » est d'avis de « la démolir comme étant dénuée de toute valeur historique ou artistique ». Pour ce qui est de la salle gothique, « ayant constaté que l'état où elle se trouve ne permet pas sa conservation et que ses dimensions ne correspondent pas à sa destination de servir comme salle de musée historique <notre soulignement>, <la Commission> opine pour sa démolition et pour sa « reconstruction toujours dans le style et la disposition anciennes, mais de plus grandes dimensions »¹⁶.

Nous pouvons donc affirmer que la méthode adoptée par Lecomte du Nouÿ pour les travaux qui allaient suivre — notamment la démolition du monument et la reconstruction sur la même place d'un nouvel édifice, conçu dans le style de l'ancien sans obligation

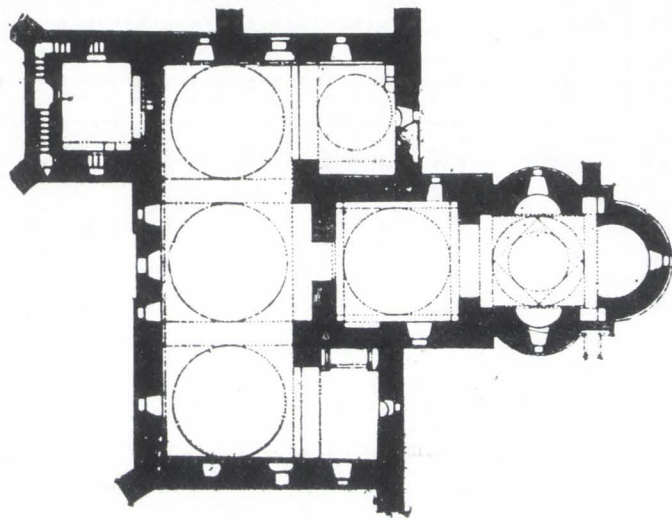
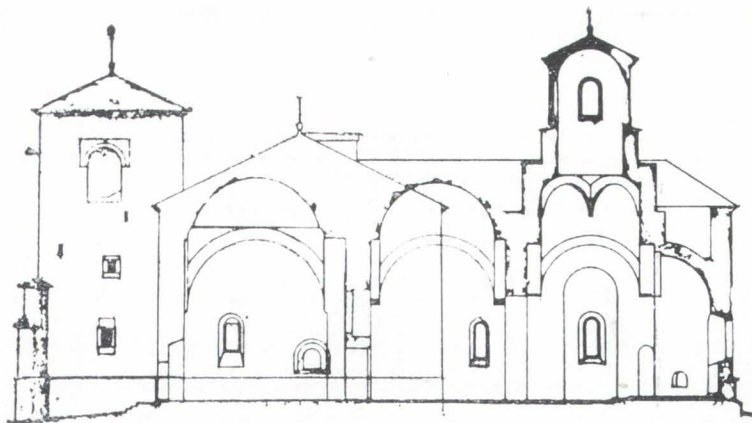
de respecter en tout les formes ni, comme on le verra, les dimensions du monument original, bien que d'après tous les monuments qui sont tombés proie à la nouvelle méthode on ait exécuté au préalable des relevés exacts et minutieux — a été malheureusement consacrée par trois des membres de la Commission qui avait pour première et principale tâche, inscrite dans l'exposé même des motifs qui ont été à la base de sa constitution, « d'empêcher la profanation à travers des restaurations insensées de notre passé historique et artistique ».



Alors que le chantier de l'église des Trois-Hiérarques de Jassy était en pleine activité — les travaux étant exécutés en proportion de 50 % —, l'architecte André Lecomte du Nouÿ recevait de la part du ministère des Cultes, en juin 1884, l'invitation d'examiner la Métropole de Tirgoviste et l'église princière Saint-Nicolas de Jassy et de rapporter « sur l'état où elles se trouvent, sur les travaux de restauration qui sont nécessaires et, dans la limite de la somme de 200 000 lei, d'établir les devis et les travaux préliminaires de rigueur ». Peu après, en septembre 1884, une nouvelle invitation, signée cette fois, pour le ministre, par l'archéologue Grigore G. Tocilescu, invitait l'architecte Lecomte d'aller à Craiova afin d'y faire les études nécessaires « pour la restauration, *en cas de besoin pour la reconstruction* (notre soulignement) de l'église Saint-Démètre de cette ville »¹⁷. L'indication « en cas de besoin pour la reconstruction » prouve de la part de l'archéologue roumain une totale ignorance de la valeur et du rôle de la restauration pour la conservation d'un monument historique.

Aux invitations qui lui avaient été adressées, l'architecte Lecomte du Nouÿ répondit en élaborant et en présentant au ministère trois rapports préliminaires : en juillet 1884 pour l'église métropolitaine de Tirgoviste, en septembre 1884 pour l'église Saint-Démètre de Craiova et en février 1885 pour l'église Saint-Nicolas de Jassy.

À la suite des rapports reçus, ayant la conviction que l'œuvre de restauration de ces trois monuments allait se dérouler



dans les mêmes bonnes conditions que les travaux effectués jusqu'à cette date à Curtea de Argeș et à Jassy, le ministère concluait avec l'architecte A. Lecomte un nouveau contrat pour trois ans. L'architecte était chargé de s'occuper en continuation de tous les travaux en cours de restauration (l'intérieur de l'église de Curtea de Argeș, l'extérieur de l'église des Trois-Hiérarques de Jassy, l'église Saint-Nicolas de Jassy, l'église métropolitaine de Tirgoviste et Saint-Démètre de Craiova), ainsi que de la reconstruction du palais épiscopal de Curtea de Argeș. On lui fixait pour ce faire, « comme par le passé, une diurne mensuelle (sic) de 2 600 lei (deux mille six cents) payables on or », et on précisait en même temps — ce qui témoigne de la confiance qui lui était accordée — qu'on lui laissait « toute liberté au point de vue artistique pour la direction et l'exécution des travaux »¹⁸.

Fig. 16. — L'église Saint-Nicolas de Jassy. Section longitudinale et plan. D'après un relevé des archives de Lecomte du Nouÿ.

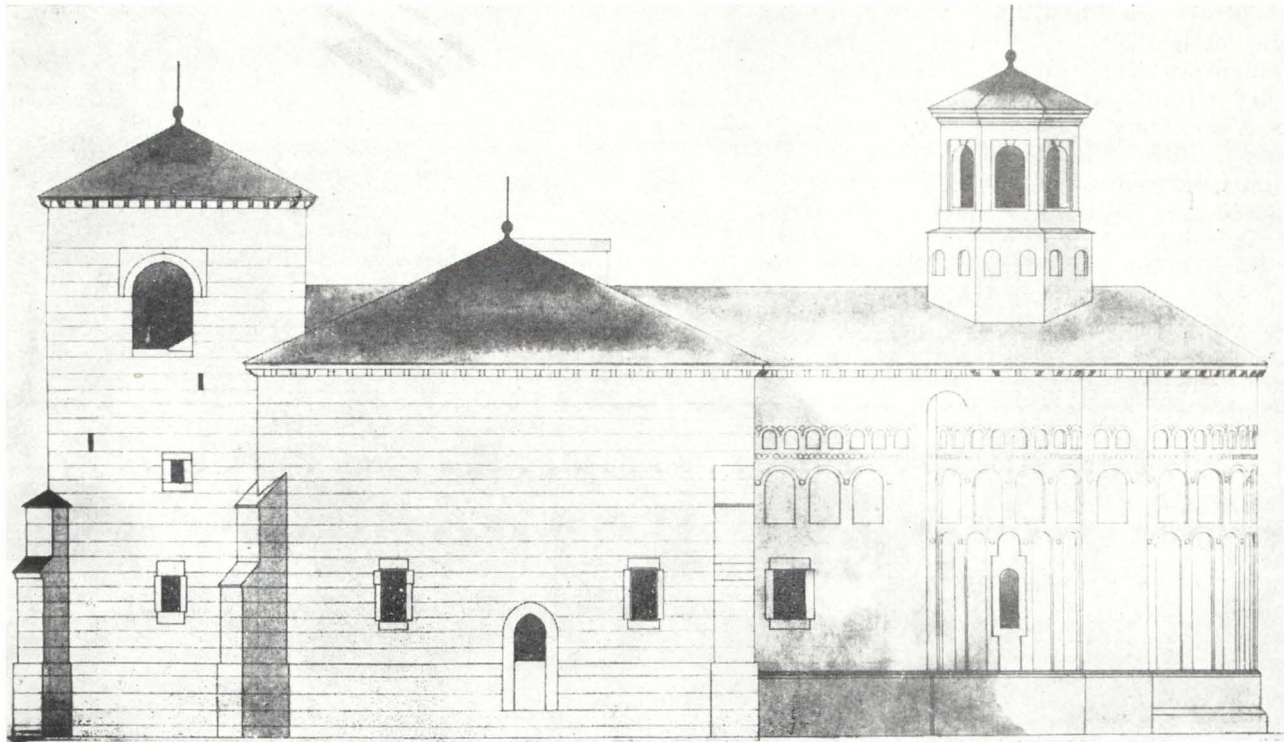


Fig. 17. — L'église Saint-Nicolas de Jassy. La façade sud. D'après un relevé des archives de Lecomte du Nouÿ.

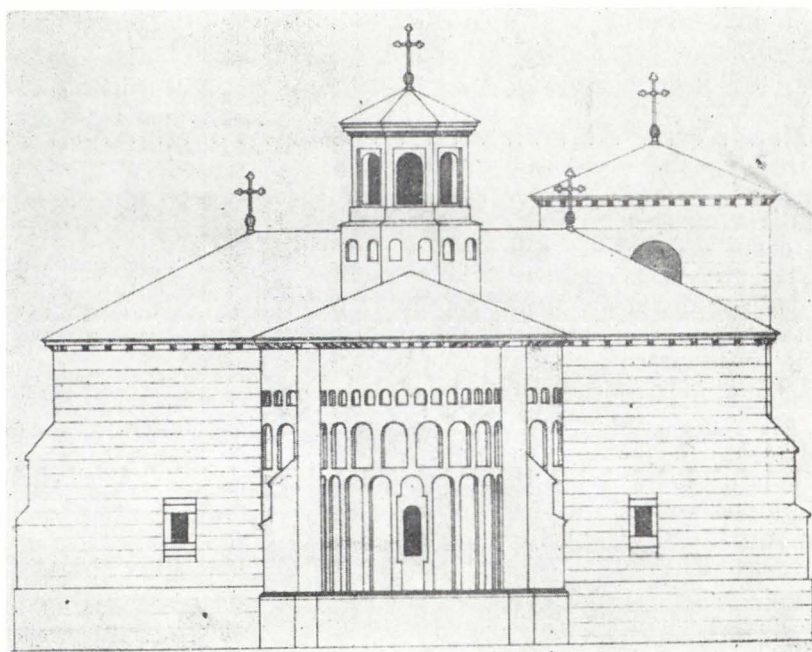


Fig. 18. — L'église Saint-Nicolas de Jassy. La façade est. D'après un relevé des archives de Lecomte du Nouÿ.

Parallèlement aux travaux que nous pouvons, malgré tout, appeler de restauration, à l'église des Trois-Hiérarques de Jassy, l'architecte Lecomte du Nouÿ a ouvert de nouveaux chantiers pour entamer les travaux préliminaires de « restauration » à Jassy, Tirgoviste et Craiova.

En ce qui concerne l'église Saint-Nicolas de Jassy — la première sacrifiée — en février 1885, après en avoir effectué, avec une assez grande rigueur, un relevé complet (voir fig. 16—18), l'architecte Lecomte du Nouÿ communiquait au ministère qu'il n'a pas encore été à même de prendre une décision quant à la modalité de la restaurer, tout en précisant que l'échafaudage a été élevé, que les études vont leur train et qu'il a constaté — ce qui du reste était notoire — que l'église datant du temps d'Étienne le Grand avait été agrandie par l'adjonction « plus tardive du clocher et de la partie du devant où sont placés deux autels »¹⁹. Au sujet de cette adjonction il précisait qu'« une restauration de cette partie serait impossible, vu qu'elle est tellement délabrée que d'un instant à l'autre elle pourrait crouler »²⁰. Il complétait cette sentence de l'indication que la partie de l'église bâtie à l'époque d'Étienne le Grand « s'observe bien de la forme du plan, du type de maçonnerie et de la décoration extérieure » et que, étant donné « la ressemblance avec les nombreux exemples datant de cette époque, à savoir ceux de Dorohoi, Piatra, Suceava²¹ et Voroneț » <...> « on peut trouver tous les éléments pour la restauration de l'intéressante église de l'illustre voïvode de la Moldavie »²². Toutes ces affirmations ne faisaient qu'énoncer l'application de la doctrine de Viollet-le-Duc : l'épuration du monument de tous les ajouts ultérieurs et sa restauration dans l'esprit de l'unité de style caractéristique pour l'époque d'Étienne le Grand. Avec cette idée préconçue, « avant de prendre quelque mesure de restauration » — nous dit le restaurateur lui-même — « la première chose à faire est de démolir ce dangereux ajout » ; c'est ce qui advint au cours de l'été de l'an 1885, « sans que soit touché pour le moment au plancher, demeuré intact »²³. Si les travaux se seraient déroulés en continuation dans le sens

d'une véritable restauration de l'église d'Étienne le Grand, c'est-à-dire sans que l'on procède à son démantèlement, comme cela allait arriver par la suite, nous les aurions encore jugés acceptables, étant donné que l'église du temps d'Étienne le Grand était demeurée presque intacte jusqu'au niveau de la seconde rangée de niches, sous l'auvent. Malheureusement, les choses n'en restèrent pas là. Dans le registre du chantier, l'un des chefs d'équipe écrivait le 4/16 août 1887 : « à Saint-Nicolas, vers l'autel, j'ai démolì jusqu'à la ligne de la cour de l'église afin de faire de la place pour entasser le matériau et je n'ai pas trouvé de murs en bon état »... Quelques jours plus tard, le même tâcheron écrivait que la démolition de l'église est terminée : « Nous avons démolì jusqu'au ras du sol et nous avons trouvé les assises en bon état »²⁴. Plus étrange nous apparaît la façon d'agir de N. Gabrielescu, chef de chantier, qui avait été la main droite de Lecomte du Nouÿ depuis le commencement des travaux de Curtea de Argeș et jusque vers 1889 et qui écrivait le 8/20 1888 à son patron, à Bucarest : « J'ai démolì avec soin à Saint-Nicolas les murs qui étaient encore au-dessus du sol pour voir s'il n'y avait pas quelque disposition particulière qui n'avait pas été remarquée »²⁵. Il en résulte clairement que le démantèlement de l'église jusqu'aux fondations avait été effectué, avec ou sans l'accord de Lecomte du Nouÿ, lequel, en tout cas, ne s'est pas déplacé à Jassy pour faire personnellement une analyse de l'état du monument avant sa démolition. En parlant de cette démolition, l'architecte « restaurateur » mentionnait dans son rapport adressé au ministère le 1^{er} mai 1890 — faisant une allusion directe à la protestation présentée au gouvernement par les architectes roumains à propos de ses méthodes barbares de restauration — que le démantèlement de l'église s'était fait « à la lumière du jour », que le ministère en avait été tenu au courant et qu'à l'époque, c'est-à-dire en automne 1888, personne n'avait protesté contre ce fait. Ceux qui s'étaient intéressés pendant ce temps à l'église d'Étienne le Grand avaient pu — disait-il — « constater à loisir que la nécessité de démolir le monument

pour le réédifier n'était pas contestable ». « Il nous eût été absolument agréable — nous dit-il — de conserver le plus possible de ces vieilles murailles pleines de souvenirs. Mais l'examen attentif du monument ne nous permettait malheureusement pas d'entrer dans cette voie. Il y avait danger »²⁶. Toutefois, au lieu de faire lui-même l'examen attentif du monument il en avait chargé un tâcheron inexpérimenté, avec le chef de chantier N. Gabrielescu, sa main droite, qui — quel toupet et quelles moeurs ! — signait à présent, à côté des architectes, des peintres et des sculpteurs roumains, le mémoire-protestation adressé au gouvernement dont il a été fait mention.

Les plans et les façades pour la reconstruction de l'église d'Étienne le Grand furent rédigés dès 1889. En 1890, Lecomte du Nouÿ soulevait le problème signalé au ministère par le métropolite de Moldavie, de savoir si la reconstruction devait affecter la totalité de l'édifice, avec les parties qui lui avaient été ajoutées au cours des siècles ou seulement l'église ancienne d'Étienne le Grand. Quant au restaurateur, ses désirs et intentions étaient clairs. Conformément à la doctrine de Viollet-le-Duc, qu'il avait fait sienne tout en la dénaturant, il ne fallait rebâtir que l'église d'Étienne le Grand. Afin de convaincre le ministère que c'était la meilleure solution, Lecomte invoquait aussi le coût des travaux ; la reconstruction de l'ancienne église, précisait-il, pourrait se faire contre la somme de 119 534 lei, comprenant aussi la décoration extérieure et intérieure, ainsi que le mobilier, alors que la reconstruction de l'édifice entier, avec trois autels, aurait nécessité une somme de 629 732 lei. Une exagération de la différence entre les sommes correspondant aux deux solutions nous apparaît évidente²⁷. Le ministère ordonna d'ouvrir un crédit de 119 534 lei pour la reconstruction de l'ancienne église, quant au problème soulevé par le métropolite de Moldavie, on demanda l'avis de la Commission des Monuments Publics. Réunie le 12 mai 1890, la Commission, composée de 7 membres, aux instances de Mihail Kogălniceanu qui précisait que « restaurer veut dire recréer ce qui a été », décide avec 4 votes pour et

3 contre la reconstruction de l'église telle qu'elle avait été avant la démolition²⁸. Pourtant, cinquante jours plus tard, trois des membres de la Commission — D. Sturdza, D. Lahovari et Gr. Tocilescu — s'étant déplacés à Jassy, décident de reconstruire seulement l'église Saint-Nicolas, celle datant de l'époque d'Étienne le Grand, « dans ses dimensions primitives, telle qu'elle apparaît dans les plans présentés par M. Lecomte, faisant abstraction des ajouts postérieurs »²⁹.

L'ascendant de Lecomte de Nouÿ sur certains des membres de la Commission ainsi que sur les autorités constituées était tel que pour cette église, comme pour les autres monuments qui lui avaient été confiés afin d'être « restaurés » il triompha de toutes les résistances. Le projet élaboré et présenté par Lecomte pour la restauration de l'église ancienne n'a pas eu à la base, comme il aurait été normal, une étude attentive de l'édifice dans l'état où il se trouvait, étude qui aurait révélé — ainsi qu'on peut s'en rendre compte avec clarté, de nos jours encore, des relevés pris avant la démolition (voir fig. 16—18) que les anciens murs, conservés en assez bon état, avaient été élevés dans la partie supérieure, à partir du niveau de la deuxième rangée de niches vers le haut et que l'édifice tout entier, ultérieurement agrandi, se terminait par une corniche caractéristique pour le XVII^e siècle. On n'a pas examiné les monuments conservés en entier datant de l'époque d'Étienne le Grand, même pas ceux que le restaurateur avait mentionnés, de Dorohoi, Piatra, Sintilie ou Voroneț. Le restaurateur élaborait un projet personnel d'église dans le style de l'époque d'Étienne le Grand, beaucoup plus haute, avec un parement différent de celui original qui s'était assez bien conservé et avec trois rangs de niches superposées sous l'auvent, que l'on ne voit à aucun des fondations du grand voïvode conservées en entier (fig. 19).

Inaugurée à Jassy, la nouvelle méthode de « restauration » allait être systématiquement appliquée aussi aux deux autres monuments confiés au même restaurateur pour être sauvegardés.

À l'invitation qui lui avait été faite le 1^{er} septembre 1884 de se rendre à

Craiova, l'architecte Lecomte du Nouÿ répondait au ministre le 17 septembre de la même année : « ... je me suis empressé de me rendre à Craiova pour étudier autant que possible l'église Saint-Démètre Băneasa qui doit être l'objet d'une restauration sérieuse. L'église <...> mérite d'attirer l'attention du ministère, par son importance et par les souvenirs qui s'y rattachent. C'est un monument complet et bien conçu, de type byzantin-roumain, dont on doit louer les gracieuses proportions, qui a subi, il est vrai, en 1724 et 1775 différentes réparations et probablement aussi de regrettables transformations, mais auquel on arriverait certainement à rendre sa physionomie primitive. Les édifices <de ce genre> sont assez rares dans le pays et il importe de *conserver ceux que le temps n'a pu détruire* <notre soulignement> Il ne me paraît pas nécessaire de songer à une réédification malgré le fâcheux état dans lequel il se trouve. L'expérience a prouvé déjà que l'on peut toujours tirer un bon parti d'une construction bien comprise et d'ailleurs il importe de se servir le plus possible des éléments anciens »³⁰ (voir fig. 20 et 22). Après de semblables constatations nous aurions été en droit de nous attendre à une restauration plus avisée. Malheureusement ce miracle — appelons-le ainsi — n'est pas arrivé. En janvier 1889, après y avoir installé, en 1888, son agence et ouvert le chantier, Lecomte du Nouÿ affirmait catégoriquement que « l'édifice abandonné complètement depuis bien des années » — se référait-il, peut-être, aux cinq années écoulées depuis 1884, quand il avait affirmé qu'il importe de conserver ce que le temps n'a pu détruire ? — « se trouvait dans le plus déplorable état et doit être reconstruit ».³¹ Sans attendre une nouvelle confirmation, le restaurateur commence son activité, si bien qu'à la fin de la campagne de travail de l'an 1899 il rapportait au ministère : « ... nous avions déjà signalé au ministère la nécessité qu'il y avait de réédifier ce monument abandonné depuis plus de 40 années, qui menaçait ruine à ce point que la démolition même en devenait dangereuse, et que nous avons dû procéder avec la plus grande attention pour éviter les accidents. Pendant

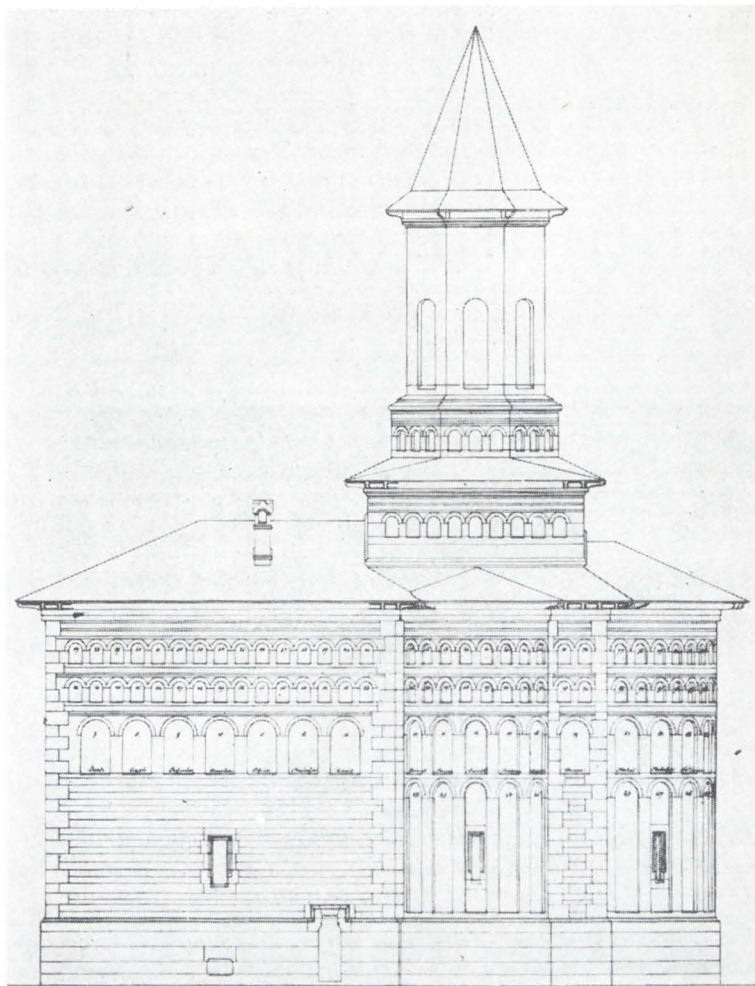


Fig. 19. - L'église Saint-Nicolas de Jassy. La façade sud. D'après le projet de « restauration » de Lecomte du Nouÿ.

cette campagne de quelques mois, conduite très vigoureusement, les travaux suivants qui ont été exécutés témoignent de l'activité déployée ».

Et d'énumérer :

« 1. Démolition complète de l'ancienne église, avec de grandes difficultés et transport des matériaux... »

« 2. Le nivellement général du terrain appartenant à l'église et les fouilles... »

« 3. La majeure partie des fondations <évidemment des nouvelles fondations> jusqu'au niveau du sol.

« 4. L'organisation du chantier, des magasins, ateliers, clôtures, outillage, etc.

« 5. La recherche de la pierre et la fabrication de 381 000 briques de premier choix.

« 6. Enfin, les études du projet définitif qui se poursuivent actuellement et ont permis déjà d'établir le devis

ci-annexé, divisé en plusieurs chapitres »³².

Pour mieux comprendre le point de vue du restaurateur il suffit de signaler que, tout en ayant clairement démontré dans le rapport que l'édifice « menaçait ruine », il mentionne dans le même rapport, parmi les travaux « très vigoureusement conduits », « la démolition complète de l'ancienne église, avec de grandes difficultés », tandis que dans le devis annexé, à l'art. 2, il spécifie encore plus clairement : « la démolition de l'ancienne église avec de grandes difficultés, au pic et au marteau »³³ (notre soulignement).

C'est ainsi que, en octobre 1889, l'ancienne église Saint-Démètre de Craiova était démolie jusqu'aux fondations, le terrain sur lequel elle avait été bâtie était nivelé et à côté se trouvait déposé le nouveau matériau pour la reconstruction — en fait pour l'édification d'une nouvelle église qui ne devait avoir rien de commun avec l'ancien monument.

Le 1^{er} mai 1890, s'adressant au ministre des cultes, Lecomte du Nouÿ donnait au sujet de la démolition de l'église une justification absurde : « Nous pensons — disait-il — qu'il n'est peut-être pas indifférent de vous faire remarquer, M. le Ministre, et nous appelons toute votre attention sur ce point, que lors de la pose officielle de la première pierre de ce monument, le 12 octobre 1889 — il s'agit de l'édifice neuf, élevé sur l'emplacement de l'ancienne église démolie — en présence du haut clergé, de toutes les autorités locales, avec l'autorisation du ministère, non seulement aucune protestation ne s'est élevée contre la démolition de la vieille église ruinée, mais au contraire, ainsi qu'il ressort de l'acte de fondation ci-annexé, rédigé avec l'approbation de Monsieur l'évêque de Craiova, on consacrait le principe de la réédification du monument depuis les fondations »³⁴.

Si la démolition de l'église Saint-Démètre de Craiova s'est faite sans ménagements et dans un rythme relativement rapide, l'agonie de l'ancienne église métropolitaine de Tirgoviste a été, par contre, plus longue. Le 12 juillet 1884, en réponse à l'invitation qui lui avait été faite le 14 mai de la même année, Lecomte du Nouÿ commu-

niquait au ministère : ... « j'ai examiné le monument autant que cela m'a été possible pour le moment. Cet édifice du XVI^e siècle ne pouvait être à ses débuts qu'un travail méritoire. Le style byzantin pur se fait jour dans la forme du plan. La disposition intérieure est riche grâce aux colonnes, aux ares, aux voûtes et aux nombreuses fenêtres à travers lesquelles se glisse un jour pâle, tandis, qu'à l'extérieur (l'église) s'élève grandiose grâce au profil varié et à l'élégance des tours qui la couronnent (fig. 24, 26, 28). Il rappelle ce qu'avait dit de cette église Paul d'Alep : « ... vers la moitié du XVI^e siècle (sic)³⁵, peu après la fondation de l'église, lorsque outre la splendeur que lui avait octroyée le pieux voivode Neagoe Basarab le temps lui avait ajouté le calme et l'harmonie des couleurs. À la longue on y apporta des changements radicaux, les tremblements ébranlèrent la maçonnerie, les invasions la dépouillèrent de ses matériaux précieux et les réparations la transformèrent sans cesse, chacun cherchant à lui donner le goût du temps où il vivait »³⁶. (Que dire de ce qu'allait en faire le restaurateur !). Sept mois plus tard — le 23 février 1885 — après avoir élevé des échafaudages tout autour et à l'intérieur, quelque peu surpris à la suite d'un nouvel examen, André Lecomte rapportait au ministère « qu'un portique spacieux de 20 colonnes précède l'église. Quatre colonnes au milieu de ce portique carré soutiennent les arcs et les pendants sur lequel reposent trois tours... Ce groupe de colonnes et de petites tours, qui semble avoir été un narthex, ne fait pas partie de l'édifice primitif (...) mais fut ajouté par la suite, sans doute pour donner une plus grande extension à l'église métropolitaine. Telle que nous la trouvons, dépouillée par les transformations effectuées sans norme, elle présente une disposition tout à fait particulière et intéressante qui mérite à être conservée (notre soulignement). En ajoutant à ce rapport un devis, l'architecte précisait que la valeur des travaux de restauration « pourrait s'élever tout au plus jusqu'au montant de 197 700 lei »³⁷. Mais en décembre 1889, quand l'édifice était presque complètement démoli, l'architecte sollicitait au ministère,

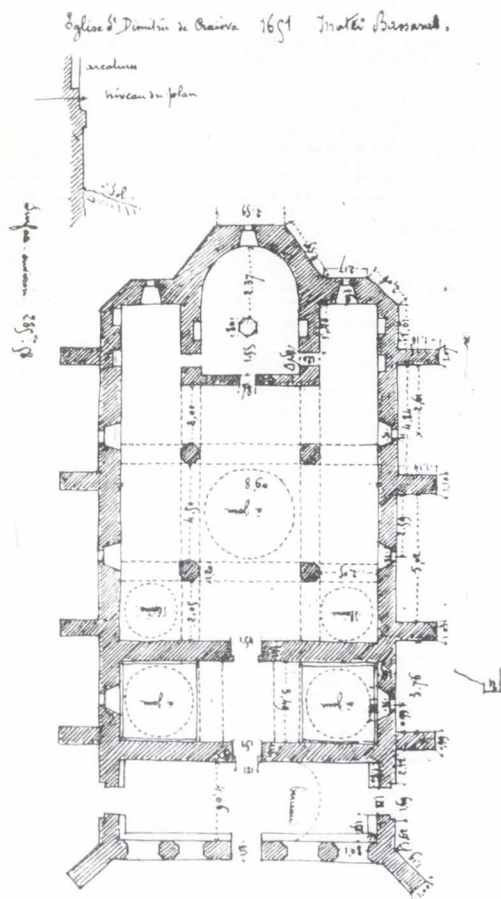


Fig. 20. — L'église Saint-Démètre de Craiova. Le relevé du plan esquissé sur le carnet de notes de l'architecte Lecomte du Nouÿ en 1884.

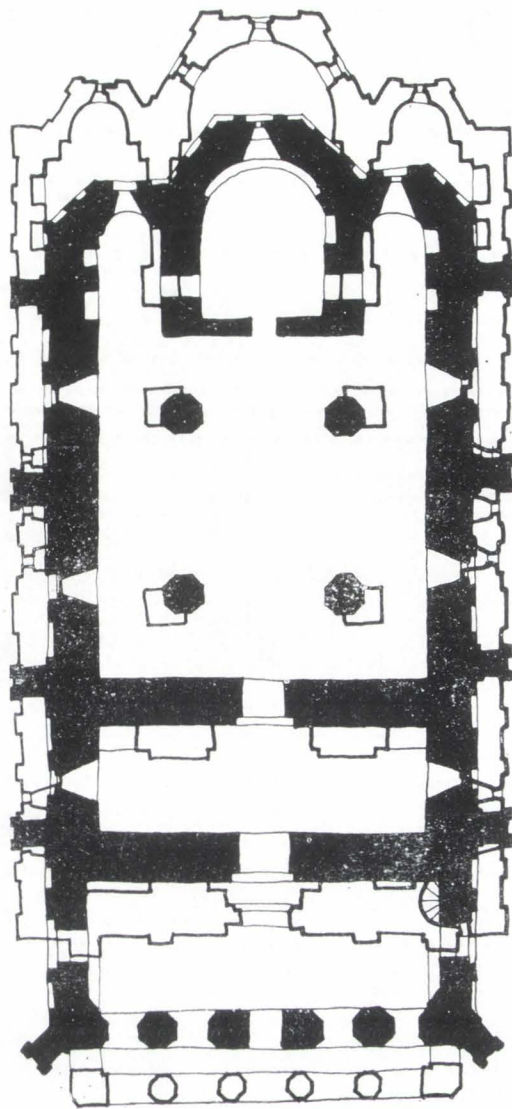


Fig. 21. — L'église Saint-Démètre de Craiova. Le plan poché de noir est celui de l'ancienne église démolie; le plan en blanc est celui de l'église projetée et exécutée par Lecomte du Nouÿ sur l'emplacement de l'ancienne.

outre la somme de 68 000 lei dépensée pour les démolitions et pour l'exécution des relevés détaillés, une augmentation de 400 000 lei ³⁸. Enfin, dans un nouveau rapport, Lecomte du Nouÿ, s'adressant directement au ministre, énumérait les travaux exécutés au cours des campagnes de 1885, 1886 et 1887, effectués avec des intermittences à cause du manque de fonds, et terminait son exposé par ces mots : « Pour vous mettre mieux en mesure de vous rendre un compte exact de l'état général du monument dans son état actuel et

mettre en évidence notre manière de procéder, nous joignons à ce rapport 4 photographies spécialement prises par nous à la date du 28 avril et 10 mai 1890. Vous pourrez de la sorte aisément vous convaincre, M. le Ministre, que toutes les précautions ont été prises en vue de conserver autant que possible les parties de l'édifice qui, bien que plus ou moins dégradés, sont encore réparables <notre soulignement> » ³⁹. Ce qui n'empêcha pas que l'église soit, peu après, démolie jusqu'à ses fondations et le terrain nivelé, de même qu'on

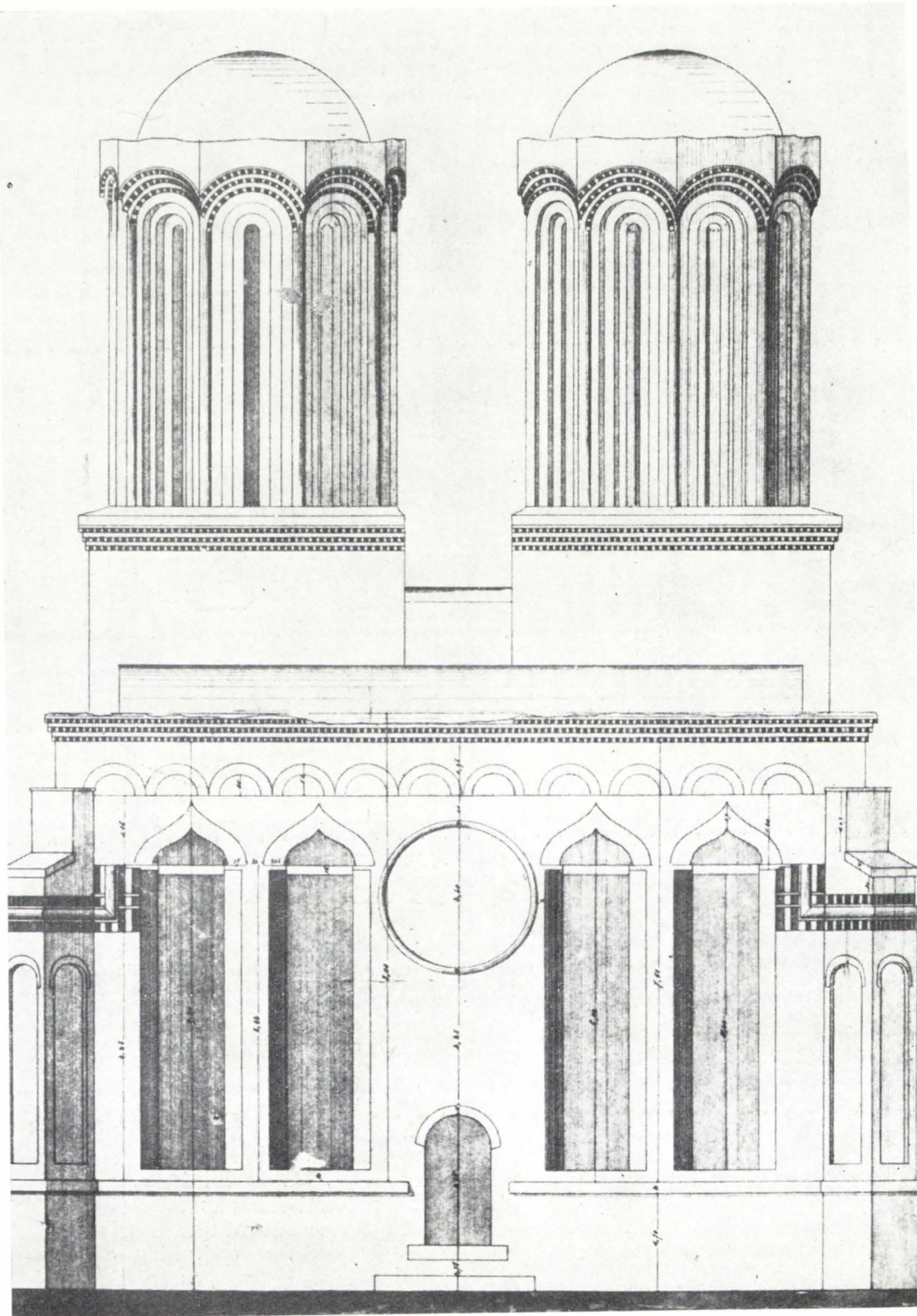


Fig. 22. — L'église Saint-Démètre de Craiova. La façade principale.
Relevé des archives de Lecomte du Nouÿ.

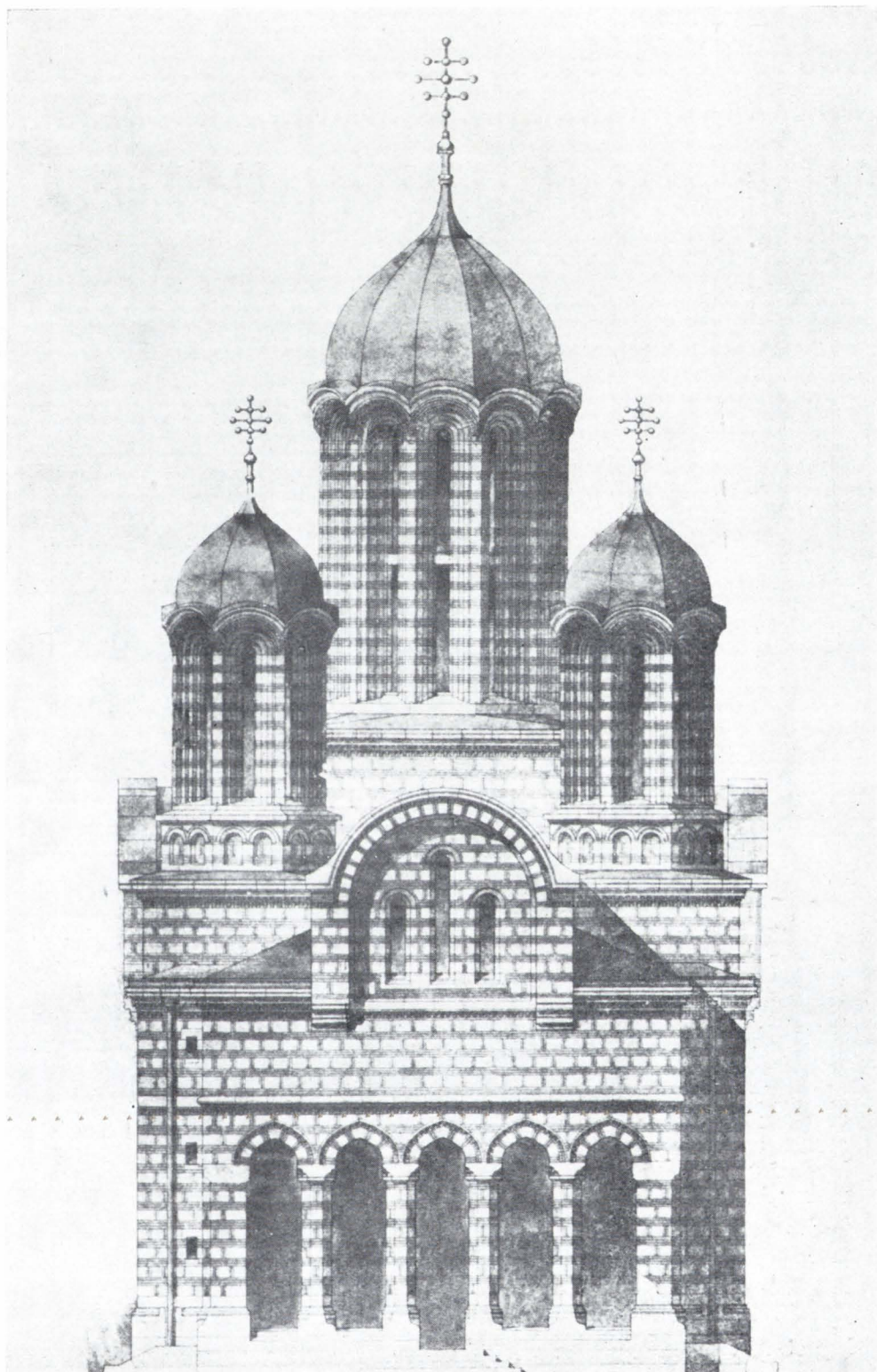


Fig. 23. — L'église Saint-Démètre de Craiova. La façade principale d'après le projet de Lecomte du Nouÿ pour l'église élevée sur l'emplacement de l'ancienne, entre 1888—1890.

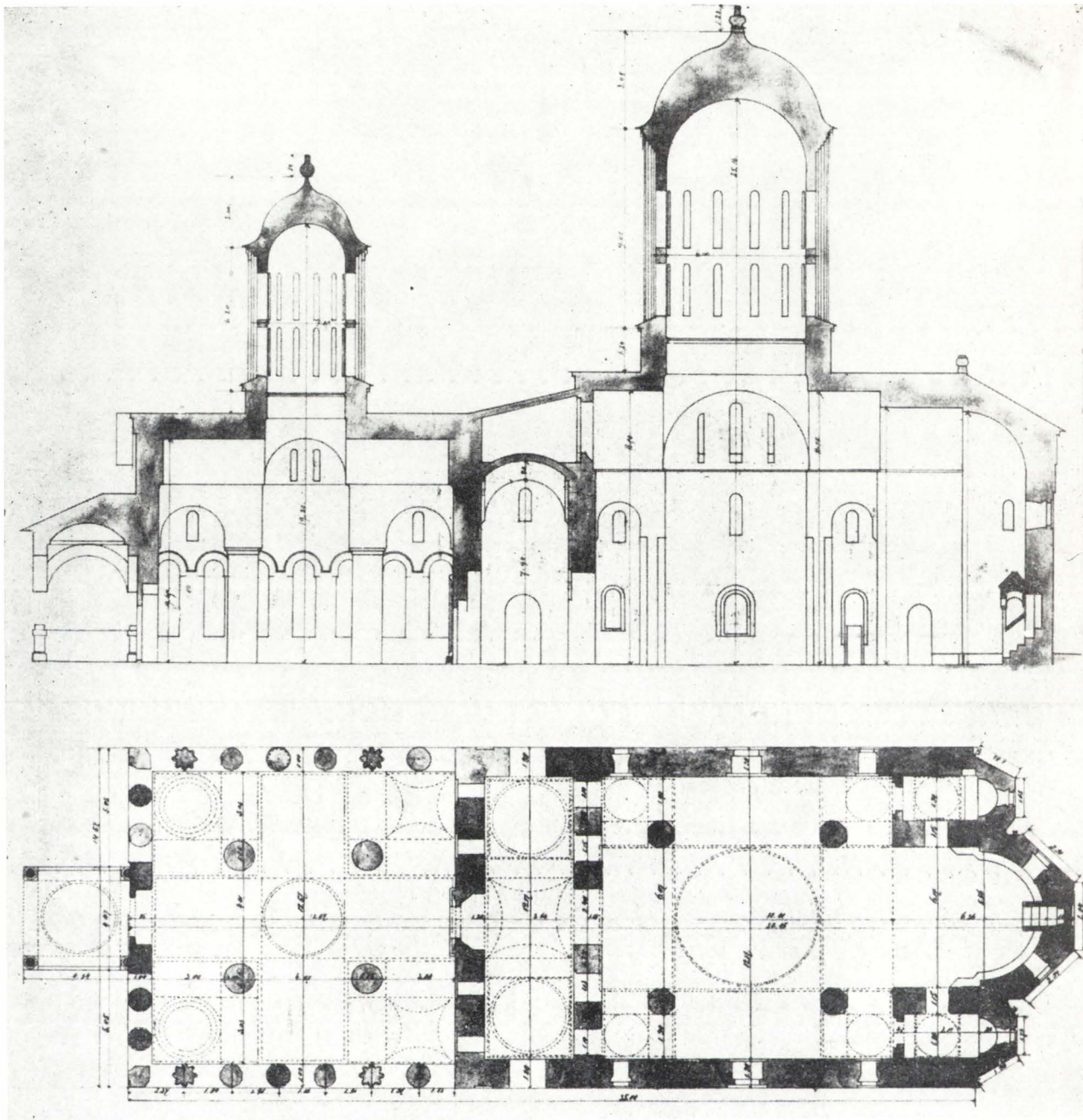
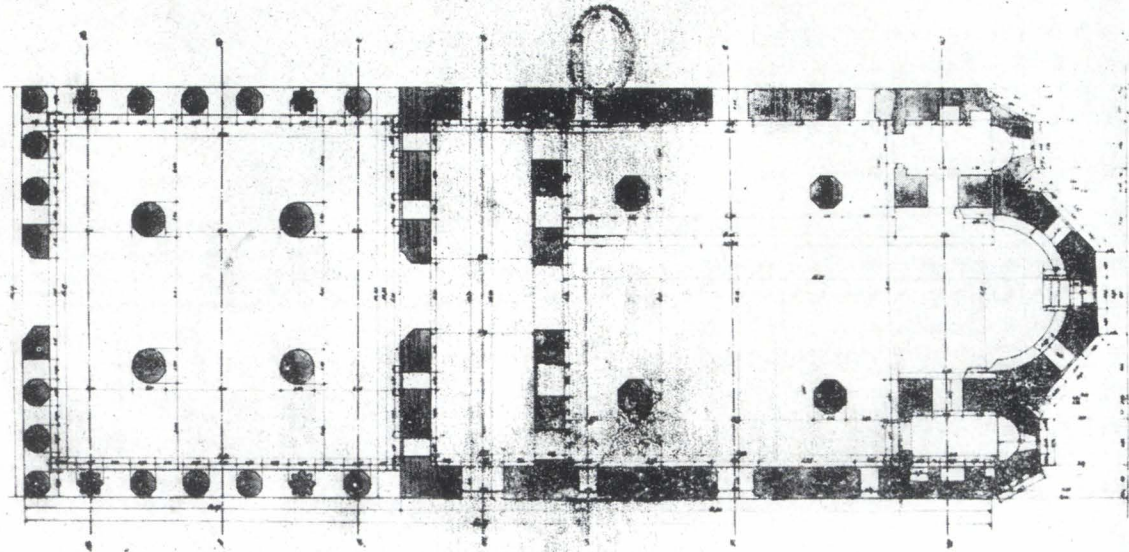


Fig. 24. — L'église métropolitaine de Tîrgoviște. Section longitudinale et plan. D'après un relevé des archives de Lecomte du Nouÿ.

— CATHEDRALE DE TERGOVISTE —



N° 5

METROPOLE DE TERGOVISTE

Plan des nouvelles églises en élévation.

L'Église du Nouÿ.

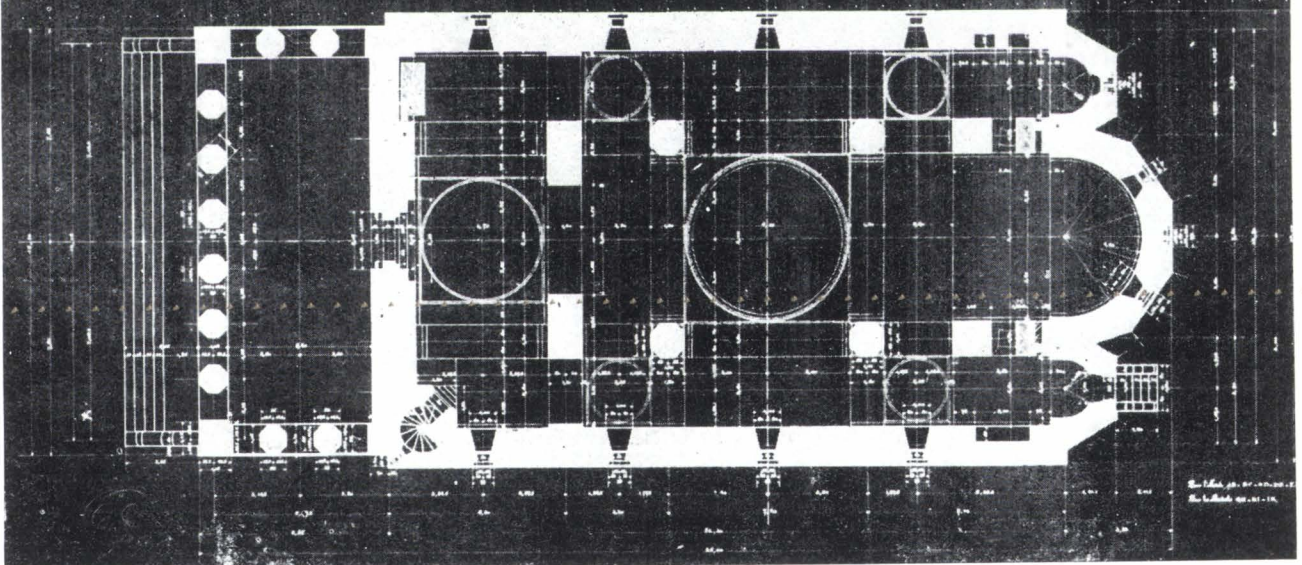


Fig. 25. — L'église métropolitaine de Tergoviste. En haut plan ancien, relevé, exécuté avant la démolition ; en bas, le plan de la nouvelle église métropolitaine, construite sur l'emplacement de l'ancienne. Dessins des archives de Lecomte du Nouÿ.

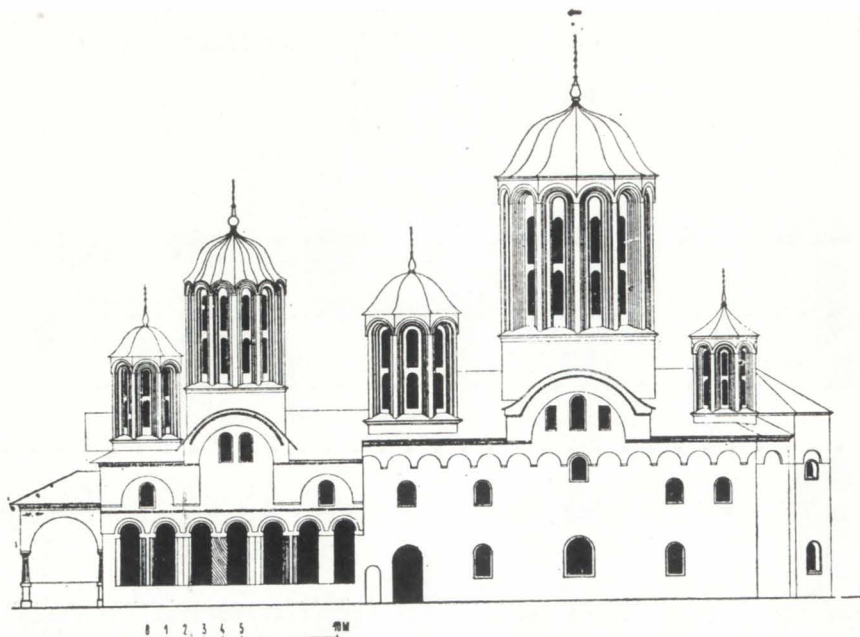


Fig. 26. — L'église métropolitaine de Tîrgoviște. La façade sud.
Dessin d'après un relevé exécuté en 1885, des archives de Lecomte du Nouÿ.

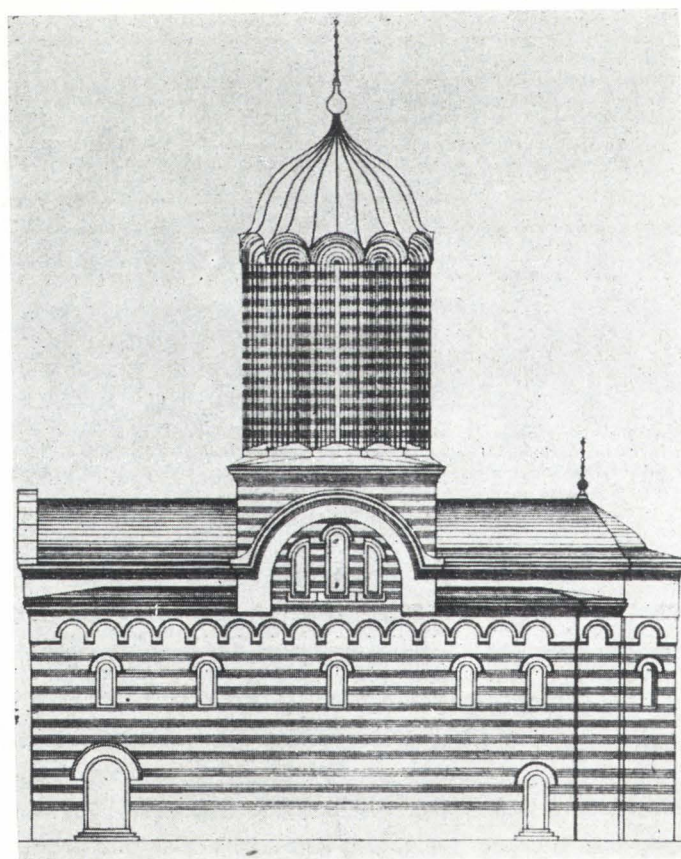


Fig. 27. — L'église métropolitaine de Tîrgoviște. Un premier projet
de restauration de Lecomte du Nouÿ pour la façade sud, abandonné.

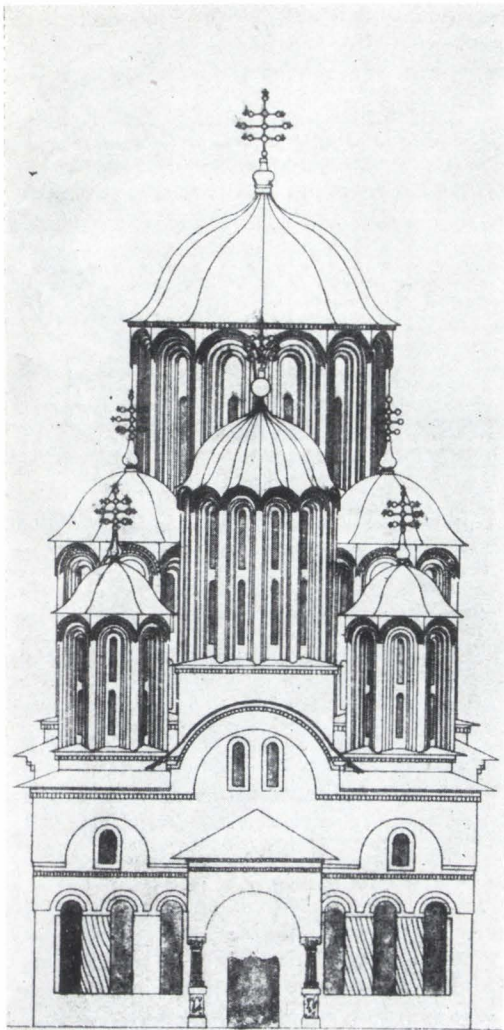


Fig. 28. — L'église métropolitaine de Tirgoviste. La façade principale. (Ouest). D'après un relevé des archives de Lecomte du Nouÿ exécuté en 1885.

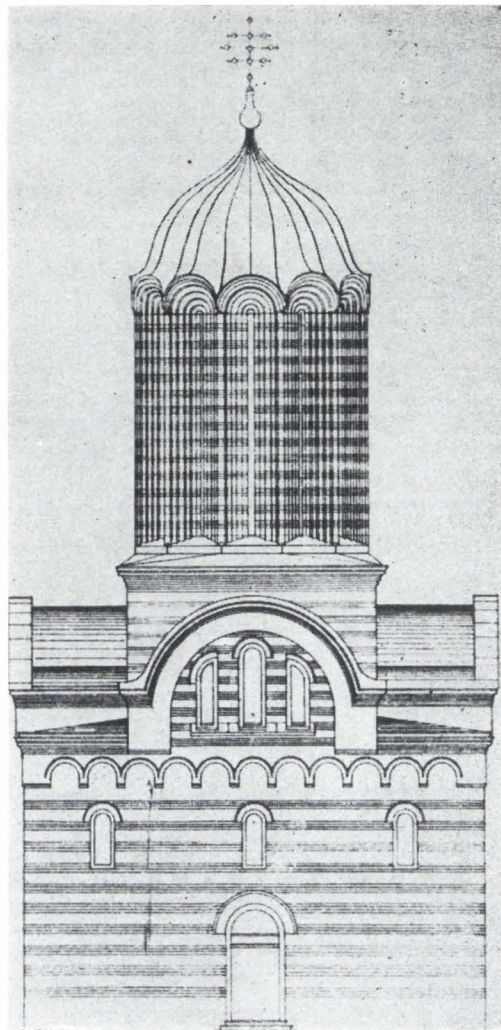


Fig. 29. — L'église métropolitaine de Tirgoviste. Un premier projet de « restauration » de Lecomte du Nouÿ pour la façade principale (Ouest), abandonné.

avait fait avec l'église Saint-Démètre de Craiova.

L'acte de grave violation des principes logiques de restauration — nous nous référons aux principes de l'école de Viollet-le-Duc et non pas à ceux de l'école italienne, qui avaient à la base l'idée de respect pour la vie des monuments et qui par conséquent épargnaient les formes ajoutées au monument au cours de son histoire, si elles s'avéraient avoir une valeur artistique (en tant qu'ancien élève et adepte de Viollet-le-Duc on n'aurait su lui demander pareille chose, de ce temps-là surtout) — a eu pour conséquence la disparition de deux monuments d'exceptionnelle importance

pour l'histoire de l'architecture roumaine.

Dans le cadre de certaines discussions professionnelles, sous une forme apparemment plaisante — Lecomte du Nouÿ donnait des conseils à un collègue spécialiste, lui aussi, dans le domaine des restaurations, sur la façon de garder le secret de ses propres œuvres : « Surtout mon cher — lui disait-il — cachez vos documents ». Par suite d'une inadvertance regrettable pour lui, Lecomte du Nouÿ n'a pas réussi à chacher ou à détruire une partie de ses documents d'archives. Nous nous référons aux minutieux relevés exécutés par les techniciens dans des conditions de remar-

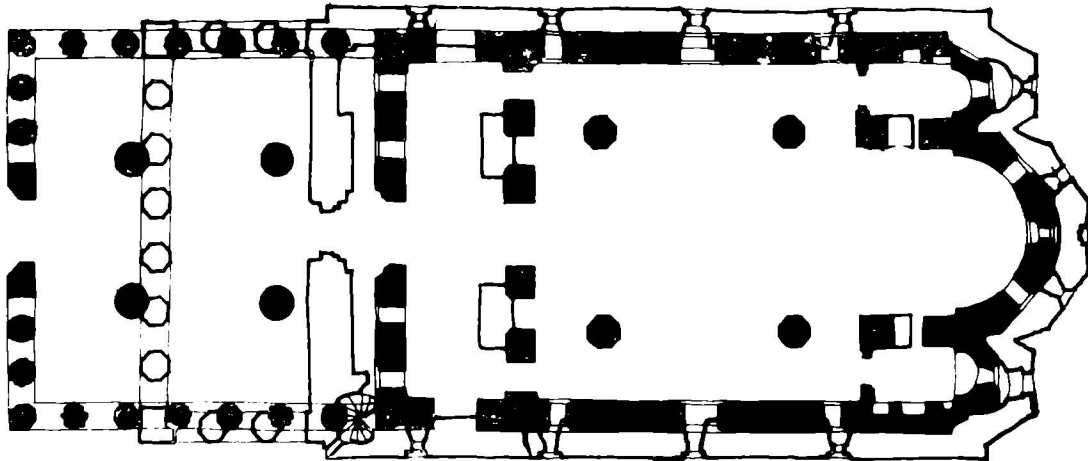


Fig. 30. -- L'église métropolitaine de Tîrgoviște. Le plan poché de noir est celui de l'ancienne église, démolie; le plan en blanc est celui de la nouvelle église, projetée et exécutée sur l'emplacement de l'ancienne par Lecomte du Nouÿ en 1890.

quable précision, ainsi qu'aux projets des nouvelles églises élevées sur l'emplacement des anciennes. En examinant ces documents⁴⁰, en confrontant les relevés avec les projets d'après lesquels ont été édifiées les nouvelles églises Saint-Démètre de Craiova et la métropolitaine de Tîrgoviște, on se rend clairement compte de la conception tout à fait dépourvue de caractère scientifique du restaurateur, qui ne s'est même pas posé le problème de reconstruire les monuments tels qu'ils avaient été érigés dans leur unité de style par leur premiers auteurs, fait qui aurait été conforme à la doctrine de Viollet-le-Duc. En rédigeant ses projets, Lecomte du Nouÿ a totalement et délibérément ignoré les relevés. Ainsi, nous référant en premier lieu à Saint-Démètre de Craiova, une sommaire confrontation du projet avec le relevé met en évidence la différence fondamentale entre l'ancienne construction et la nouvelle, celle de Lecomte du Nouÿ. Les murs du nouvel édifice ne se superposent pas aux fondations de l'ancien, mais les entourent, en agrandissant substantiellement l'espace intérieur (fig. 21). La structure des voûtes garde l'idée spatiale de la croix grecque inscrite, néanmoins avec des modifications importantes pour ce qui est de la solution, des dimensions et des proportions. Le pronaos a été élargi et le mur qui le sépare du naos a été remplacé par des arcades. Le portique, élargi lui aussi, a des formes et des colonnes

complètement différentes de celles du portique original (fig. 22). Les façades ont été surélevées et modifiées en ce qui concerne les matériaux et la manière de traitement, la plastique décorative s'inspirant vaguement de celle originale. En un mot, il s'agit d'un nouvel édifice, œuvre de l'architecte restaurateur, qui n'a plus rien à faire avec l'ancien monument (voir les fig. 22 et 23).

La même chose est arrivée aussi avec l'ancienne église métropolitaine de Tîrgoviște, à cette différence près que par rapport aux dimensions et à l'exceptionnelle valeur du célèbre monument, la perte est d'autant plus grande. La nouvelle construction, élevée sur le même emplacement (fig. 31) ne garde presque rien de « la noblesse du profil varié et de l'élégance des tours » qui couronnaient la fameuse fondation de Neagoe Basarab, à laquelle — c'est Lecomte du Nouÿ qui en parlait ainsi, en 1885 — « le temps avait ajouté le calme et l'harmonie des couleurs, lui imprimant une disposition tout à fait particulière et intéressante qui la rendait digne d'être conservée » (voir fig. 24, 26, 28, 30).

Architecte habile, excellent technicien et bon organisateur de chantiers, Lecomte du Nouÿ nous a laissé à travers les deux églises élevées à Tîrgoviște et à Craiova — auxquelles nous pouvons ajouter également le palais épiscopal de Curtea de Argeș — la preuve d'un réel talent d'architecte

artiste, excellent interprète, dans les œuvres personnelles, des formes de l'architecture nationale roumaine. Mais ce n'est pas pour ces louables qualités — qui l'ont poussé à commettre de véritables crimes envers les monuments historiques qui lui ont été confiés pour être restaurés — qu'il avait été engagé par le gouvernement roumain.

Le 12 mai 1890, quand rien ne pouvait plus être sauvé, le ministre Th. Rosetti, informait sur le fait que « l'architecte qui a exécuté les travaux de restauration voit son autorité contestée par les critiques qu'on lui a apportées » (allusion au mémoire-protestation adressé par les architectes et artistes roumains au gouvernement), demandait à la Commission des Monuments Publics « de lui recommander un architecte étranger qui puisse, avec assez de compétence et impartialité, donner son avis sur les travaux et sur la modalité de les continuer »⁴¹.

Ce qu'on affirmait dans le mémoire-protestation des architectes et des artistes roumains — sauf quelques petites exagérations en ce qui concerne l'église du monastère de Argeș — représentait des faits réels, contrôlés et bien fondés⁴². Ce que désirait apprendre le gouvernement roumain aurait pu être obtenu sans trop de difficulté ni de dépense s'il s'était adressé à ces deux incontestables personnalités d'une absolue bonne foi, qu'étaient l'architecte Alexandru Orăscu et l'ingénieur Ion Ghica, auteurs du rapport de réception des travaux de restauration exécutés à l'église de Neagoe Basarab de Curtea de Argeș. Mais la Commission a adopté la proposition de Mihail Kogălniceanu et Titu Maiorescu et a décidé d'appeler en tant qu'expert l'architecte français H. Révoil.

La décision de recourir à l'expertise de celui-ci — et seulement de celui-ci — fut prise à la séance de la Commission des Monuments Publics du 12 mai 1890, en considération du fait (souligné par Titu Maiorescu) que les architectes roumains auteurs du mémoire de protestation adressé au gouvernement avaient invoqué, entre autres, à l'appui de leurs critiques, l'autorité de ce spécialiste français. En effet, saisi par l'un desdits architectes, G. Sterian, H. Révoil lui avait répondu de Nîmes, le 23

janvier 1890, en lui fournissant certains éclaircissements sur la manière dont il faut comprendre une restauration⁴³. À la séance du 10 juin 1890, le ministre Rosetti communiquait aux membres de la Commission des Monuments présents (D. Sturdza, Titu Maiorescu et G. Lahovari) que l'architecte Révoil avait annoncé son arrivée prochaine. À la suite des débats qui eurent lieu alors, on établit même une liste des questions à éclaircir avec le concours de l'expert français.

De la manière dont les questions sont formulées⁴⁴ et compte tenu du fait qu'à cette date les églises Saint-Nicolas de Jassy et Saint-Démètre de Craiova étaient déjà démolies jusqu'aux fondations et que seule la métropolitaine de Tirgoviste conservait encore une partie de ses murs, il ressort clairement qu'aucun des membres présents à la séance ne savait comment était envisagé à cette date en Europe le problème des restaurations, ni, encore moins, que la doctrine de l'unité de style soutenue par Viollet-le-Duc et ses anciens élèves était battue en brèche par les spécialistes et, en général, par les personnes cultivées d'Italie, France et Grande-Bretagne, adeptes de la seule méthode logique de restauration, la méthode historique, basée sur le respect de l'histoire du monument et valable aujourd'hui encore.

Nous ne connaissons pas le jour de l'arrivée de H. Révoil à Bucarest, mais nous savons par le procès-verbal de la séance de la Commission des Monuments Historiques du 29 juin 1890, qui s'est tenue à Jassy, qu'autant Lecomte du Nouÿ que l'architecte H. Révoil y ont pris part, à côté des membres de droit de la commission (G. Lahovari, D. Sturdza et Gr. G. Topilescu)...

Mais avant de nous occuper du contenu du procès-verbal (ou plus exactement des procès-verbaux, car on en a rédigé deux ce jour-là) et des décisions prises alors, nous citerons un passage de la lettre adressée par H. Révoil, le 20 juillet 1890, au ministre roumain des Cultes avec ses rapports rédigés entre le 9 et le 20 juillet sur les monuments historiques confiés pour restauration à l'architecte Lecomte du Nouÿ.



Fig. 31. -- La nouvelle église métropolitaine de Tîrgoviște, construite, sur l'emplacement de l'ancienne, d'après le projet de Lecomte du Nouÿ.
Foto Cristian Moisescu.

« L'ordre uniforme que j'ai suivi dans ces divers rapports vous permettra de vous rendre parfaitement compte de mes appréciations : elles me sont dictées uniquement par ma conscience, sans autre préoccupation que celle de dire l'entière vérité, car je n'ai pas oublié qu'en acceptant la mission de confiance que Votre Excellence voulait bien me donner, je devais me tenir en garde contre tout sentiment étranger à celui du devoir scrupuleusement accompli. Si donc je rends justice à l'érudition, à l'habileté et à la probité de l'architecte dont j'ai eu à apprécier les travaux, les dépenses et les projets, c'est que ses œuvres le méritent à tous égards et qu'il est vraiment équitable qu'après

avoir subi des critiques imméritées et perfides, il reçoive le témoignage le plus sincère, qu'il mérite absolument la haute confiance que lui a accordée le Gouvernement roumain (...) En présence de notre conscience, qui devant des fautes n'aurait admis de notre part aucune tergiversation, aucune indulgence, nous avons vu, examiné et jugé, et nous sommes aujourd'hui à même de nous prononcer en parfaite connaissance de cause dans les divers rapports que nous soumettons à Votre Excellence »⁴⁵.

Grave profession de bonne foi, compte tenu du contenu des rapports, si peu conforme aux principes de restauration admis à cette époque et de la violation



Fig. 32. — L'église des Trois-Hiérarques de Jassy et la tour clocher. D'après une gravure de 1837.

flagrante de ces principes par Lecomte du Nouÿ, notamment en ce qui concerne les églises susmentionnées de Jassy, Craiova et Tirgoviste que Révoil — après avoir analysé les travaux, comme nous verrons plus bas — considère comme des œuvres de restauration parfaites, qu'il loue sans réserve.

Ainsi, à propos de la restauration des Trois-Hiérarques de Jassy les membres de la Commission des Monuments Historiques déclarent dans le premier procès-verbal de la séance du 29 juin 1890, « nous soussignés, examinant sur les lieux, à côté de MM. les architectes Révoil et Lecomte l'ancienne construction de la salle dite gothique et constatant que l'état dans lequel elle se trouve ne permet pas sa conservation et que ses dimensions ne correspondent pas à sa destination ultérieure, à savoir de servir de local d'un musée historique, opinons : qu'elle soit reconstruite d'après son style et sa disposition d'autrefois, *mais dans les dimensions plus grandes et en liaison avec le nouveau clocher de l'église* » ⁴⁶.

On recommandait d'adjoindre un nouveau clocher à la salle qui allait être nouvelle également, ainsi qu'il ressort du second procès-verbal, où la même commission opinait que l'ancienne tour

d'entrée dans l'enceinte de l'église « soit démolie, vu qu'elle ne présente aucune importance historique ni artistique, et que le clocher, exécuté dans le style de l'église et dans des dimensions convenables, soit construit auprès de la salle dite gothique » ⁴⁷.

Nous ignorons quelle fut, à la séance, la position du spécialiste français à l'égard de l'opinion, étrangère à toute notion de restauration, des membres de la commission réunie à Jassy. Car l'idée de démolir un édifice et de le remplacer par un autre plus grand, en lui ajoutant par-dessus le marché une tour, est absolument contraire à tous les principes de restauration. Dans son rapport d'expertise sur le clocher et la salle gothique des Trois-Hiérarques, en date du 12 juillet 1890, l'architecte H. Révoil, exprimant combien il est flatté que les membres de la Commission des Monuments Historiques aient bien voulu l'accompagner à Jassy et l'« éclairer par leur érudition et leur connaissance si parfaite de l'archéologie roumaine » ⁴⁸, précise qu'en ce qui concerne la tour, il la considère « sans le moindre intérêt archéologique, d'une part, et laissant, d'autre part, à désirer sous le rapport de la solidité <...>, il y aurait donc tout avantage pour dégager

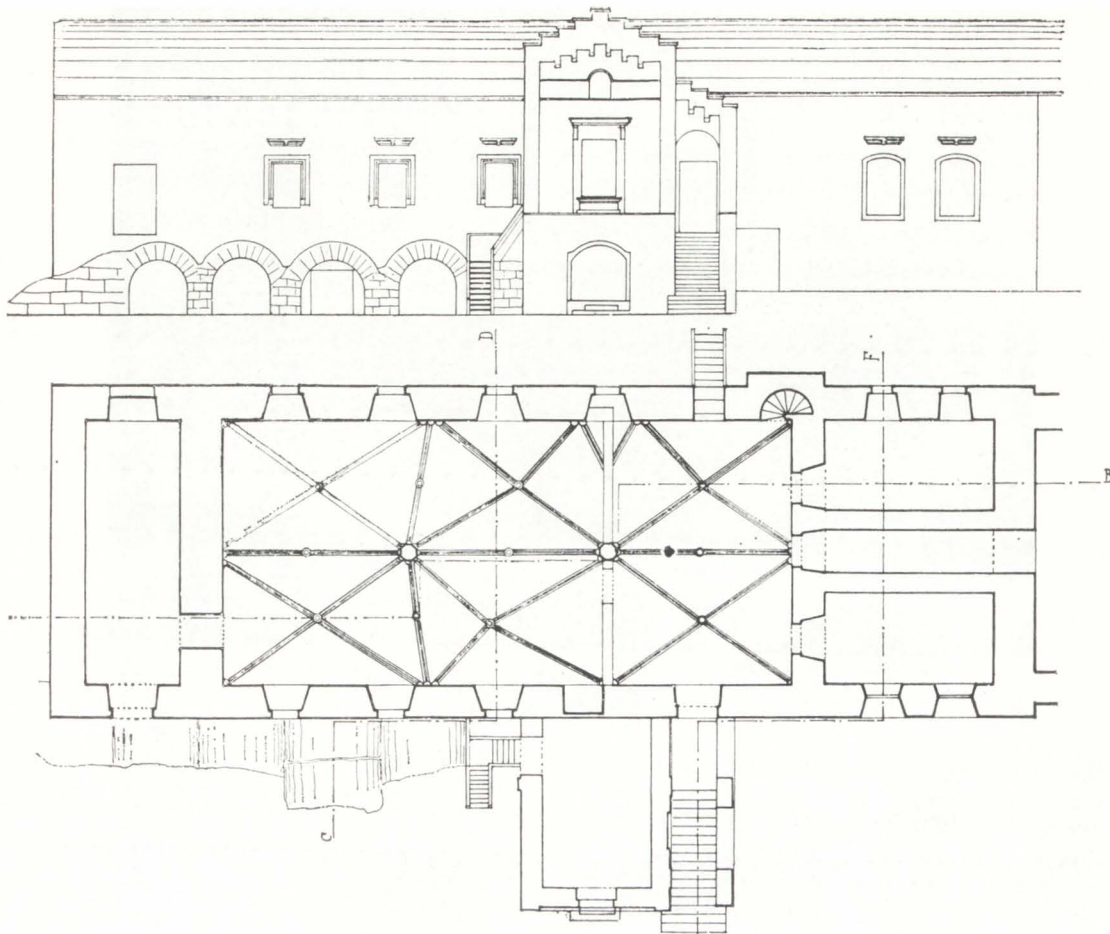


Fig. 33. — L'ancien édifice avec la salle gothique. La façade principale et le plan de l'étage. D'après un relevé exécuté en 1890, des archives de Lecomte du Nouÿ.

l'église, de démolir non seulement cette tour, mais aussi toutes les constructions qui encombrant la place de cette église ». Quant à la salle gothique, dont il dit qu'elle « présente le plus grand intérêt, soit au point de vue de l'histoire, soit au point de vue de l'archéologie, elle est malheureusement dans un état déplorable » et « [...] il conviendrait [...] de la restaurer à l'aide de relevés exacts pour son ensemble et de détails précis pour sa décoration architecturale, qui pourrait peut-être être en partie utilisée »⁴⁹.

Ce que, par la suite, Lecomte du Nouÿ a fait de la salle gothique n'a rien de commun avec l'édifice initial, ni avec la pratique des restaurations (confrontez les fig. 33 et 34).

Dans son rapport sur le travaux de restauration exécutés à l'église de Curtea de Argeș, Révoil souligne en premier lieu qu'il a analysé avec la plus grande attention le rapport des architectes de

Baudot et Viollet-le-Duc ; mais dans le but évident d'absoudre Lecomte du Nouÿ de certains écarts par rapport aux points du rapport, il montre que celui-ci n'a été rédigé par les deux éminents architectes que « pour indiquer les moyens d'assurer la conservation de ce monument par des travaux de consolidation et de préservation, mais non d'une restauration complète » ce qui est inexact, car de Baudot et Viollet-le-Duc précisent dès la première phrase de leur rapport qu'il s'agit de « travaux à exécuter pour la restauration complète de l'église épiscopale », travaux qu'ils groupent en trois catégories, en donnant pour chaque catégorie tous les détails nécessaires »⁵⁰. Puis H. Révoil réfute toutes les critiques des architectes roumains à l'endroit des travaux exécutés et, analysant les adjonctions et innovations du restaurateur, il estime que ceux-ci « ne nuisent en

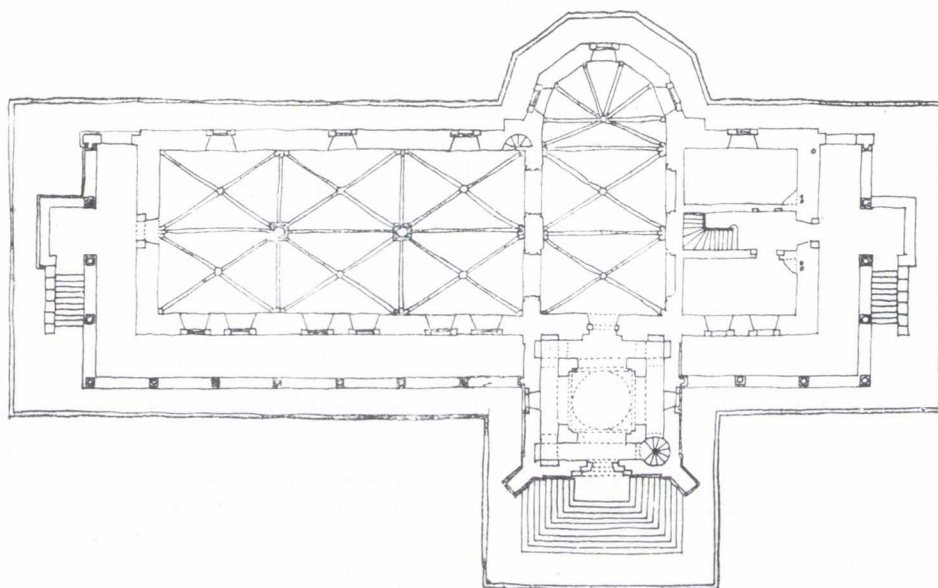
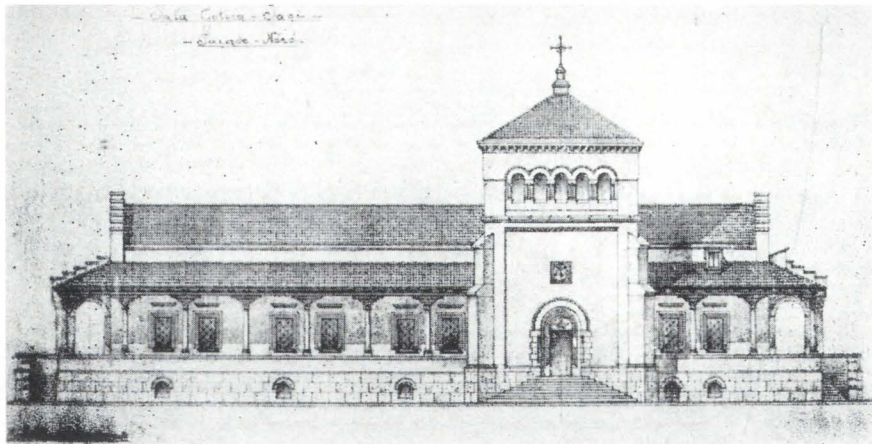


Fig. 34. — Le nouvel édifice avec la salle gothique et la tour. La façade principale et le plan de l'étage, d'après le projet de Lecomte du Nouÿ.

rien à l'ordonnance architecturale de l'édifice : tout au contraire »⁵¹.

Les écarts de Lecomte de Nouÿ par rapport aux stipulations de de Baudot et la violation des principes de restauration de Viollet-le-Duc sont, en ce qui concerne l'église de Curtea de Argeș, de peu d'importance ; il est même permis d'affirmer, comme nous l'avons déjà dit, qu'à l'exception de l'intérieur (élimination des anciennes fresques, remplacées par une peinture moderne médiocre, remplacement du pavement de marbre par de la mosaïque, etc.), Lecomte du Nouÿ a réalisé là un remarquable travail de restauration, dont il a le droit d'être fier, et pour

lequel l'expert, à la fin de son rapport, remercie « le nouvel et éminent architecte de Curtes de Argeș <Lecomte du Nouÿ, bien entendu> d'avoir rendu mon jugement si facile, puisqu'il est exempt de tout blâme » et « déclare hautement, en toute sincérité, que dans cette œuvre il a bien mérité non seulement de la Roumanie, mais aussi de la France, sa patrie, qui doit être fière de compter un pareil artiste parmi les plus érudits et les plus habiles architectes de son pays »⁵².

Il est intéressant de noter que, en conclusion de son rapport sur la restauration de l'église et la nouvelle construction du palais épiscopal de Curtea

de Argeș, H. Révoil ajoute : « En lisant ce rapport, Monsieur le Ministre, je sais bien que certaines personnes diront que je suis venu en Roumanie tout simplement pour faire l'apologie d'un confrère français : peu m'importe ! C'est la voix de ma conscience, forte par ma longue expérience acquise par de nombreux travaux, qui se fait entendre, et comme juge je suis avant tout esclave de mon devoir »⁵³.

Malheureusement, cette profession de bonne foi, valable pour les travaux de Curtea de Argeș, est dépourvue de tout fondement quant aux expertises portant sur les autres monuments.

Le rapport sur l'église des Trois-Hiérarques de Jassy est, en effet, tout aussi élogieux que celui sur le monument de Curtea de Argeș. L'expert n'a pas relevé — ou n'a pas voulu relever — le moindre écart d'avec les règles élémentaires de restauration. Sans doute ne s'est-il pas donné la peine de comparer les relevés très exacts du monument original avec le projet d'après lequel ont été exécutés les travaux de restauration. S'il les avait confrontés, il n'aurait pu manquer de constater toutes les modifications signalées par nous. Voici, pour donner un seul exemple, comment Révoil justifie la surélévation des tours : « Il résulte des informations que nous avons prises à cet égard que l'architecte a en effet intentionnellement surélevé les tours : on aurait pu mieux dire qu'il les avait couronnées par une corniche. Or, y avait-il une corniche ? oui, il en a retrouvé les traces sur les toits de fer blanc et dans la corniche dernièrement établie pour soutenir ces couvertures et c'est là l'explication vraie de cette surélévation »⁵⁴. Or, dans le cahier d'esquisses de Lecomte du Nouÿ, où il a dessiné scrupuleusement, de sa propre main, les tours avant de les démolir, le dessin représentant la façade ouest et une section à travers la tour est montré clairement la corniche originale encore intacte, sous laquelle se trouve une bande ornée de petites sculptures. Cette corniche, avec la bande sculptée, ont été délibérément supprimées par le restaurateur, ainsi qu'on peut s'en convaincre en examinant la photographie des tours avant la restauration, et elles ont été remplacées, la

bande sculptée par une tresse et la corniche par un large bandeau orné d'arcatures, qui n'a jamais existé (voir les fig. 9, 10 12 et 35). L'explication fournie par l'expert est inventée de toutes pièces.

En ce qui concerne l'église Saint-Nicolas de Jassy, qui lors de la venue de H. Révoil était complètement démolie, celui-ci déclare qu'il a devant soi les dessins (c'est-à-dire les relevés) « qui indiquent d'une façon précise la situation déplorable, irréparable de l'ancienne église d'Étienne le Grand »⁵⁵, et qu'il considère pleinement justifiée sa démolition. Nous ignorons quels sont les dessins que Révoil a eu sous les yeux, mais ce qui est certain c'est que les relevés découverts par nous dans les anciennes archives de Lecomte du Nouÿ sont loin de justifier la démolition de l'église. Signalons en passant le mauvais argument en vertu duquel il approuve catégoriquement la modification du parement à la partie inférieure des façades de l'église reconstruite : « Quant à la critique faite relativement à ce que la construction, qui s'élève, commence avec un appareil différent de l'ancien, nous répondrons qu'on ne peut qu'approuver l'architecte d'assurer ainsi la durée de l'édifice nouveau par une assiette solide »⁵⁶. Or, l'ancien appareil — ainsi que l'on peut y voir sur tous les monuments de l'époque d'Étienne le Grand qui n'ont pas bénéficié des interventions trop souvent profanatrices des restaurateurs — avait été exécuté avec des moellons, selon la technique dite « en appareil irrégulier » ; il était donc non seulement fort expressif, mais très durable aussi, comme tous les ouvrages dus aux maçons du temps d'Étienne le Grand. Ce n'est donc pas en vue d'accroître la solidité de l'édifice que le restaurateur a choisi de modifier son système d'appareil, mais dans un autre but. Il convient, à cet égard, de souligner que, en ce qui concerne un procédé de ce genre, le maître incontesté des deux architectes français en cause, ainsi que de tous les restaurateurs du temps, Viollet-le-Duc, soutenait que l'architecte restaurateur doit montrer « une religieuse discrétion, une abnégation complète de toute opinion personnelle. L'architecte ne doit pas faire de l'art,

mais se soumettre à l'art d'une époque qui n'est plus. L'architecte doit reproduire non seulement ce qui peut lui paraître défectueux au point de vue de l'art, mais aussi, nous ne craignons pas de le dire, au point de vue de la construction »⁵⁷.

Une reconstruction intégrale, avec des matériaux complètement nouveaux, y compris certaines modifications et, outre, l'adjonction d'une troisième rangée de niches à la partie supérieure des façades, qui n'existe à aucune des églises de l'époque d'Étienne le Grand, ne saurait être considérée comme une œuvre de restauration. Ce qui n'a pas empêché H. Révoil de considérer que « en réédifiant l'église d'Étienne le Grand, seule digne d'être conservée à la postérité comme un souvenir de son règne »⁵⁸ (les parties ajoutées sont passées sous silence), Lecomte du Nouÿ a fait œuvre de restauration. Suivant une telle conception, restaurer peut signifier, au besoin, démolir un édifice de fond en comble et le remplacer par un édifice nouveau, d'après le modèle du premier. Le « bon » exemple d'une telle « restauration », que Révoil invoque deux fois dans ses rapports d'expertise, est celui du château de Pierrefonds (France), admirablement restauré, affirme-t-il, par Viollet-le-Duc. Mais en dehors du fait que ce château renommé n'a pas été démoli jusqu'aux fondements, mais complètement restructuré, ramené par l'élimination des additions ultérieures et l'adjonction d'éléments nouveaux, conformément à la doctrine du restaurateur, à ses soi-disant formes primitives, tel qu'il avait été ou tel qu'il aurait dû être, en dehors tout cela donc, cette restauration a été vivement critiquée par les spécialistes et même par des personnes cultivées du temps. Voici par exemple l'opinion à son égard d'Anatole France : « Vraiment il y a trop de pierres neuves à Pierrefonds. Je suis persuadé que la restauration entreprise en 1858 par Viollet-le-Duc et terminée sur ses plans est suffisamment étudiée. Je suis persuadé que le donjon, le château et toutes les défenses extérieurs ont repris leur aspect primitif. Mais enfin les vieilles pierres, les vieux témoins, ne sont plus là et ce n'est plus le château de Louis d'Orléans : c'est la représentation en relief et de grandeur

naturelle de ce manoir. Et l'on a détruit des ruines, ce qui est une manière de vandalisme »⁵⁹. Ce sentiment de respect pour le monument, qui ne doit pas être démoli et remplacé par un autre édifice créé de toutes pièces, même si celui-ci est une réplique fidèle du monument original a été exprimé avec vigueur dans une séance orageuse de la Chambre des députés à l'occasion d'une demande de crédits supplémentaire de la part du gouvernement roumain pour mener à bonne fin les travaux entrepris par Lecomte du Nouÿ. Dans sa réplique, le député D.G. Palladi a dit : « De l'église Saint-Nicolas de Jassy il ne reste plus rien de ce qui a été et Lecomte du Nouÿ veut mettre à sa place un projet coûteux, qui est un produit de son imagination. Moi je comprends que, lorsque l'on restaure, on garde tout ce qui est resté de l'ancien édifice, que l'on en ramasse chaque miette, de sorte que si j'entre dans un monument restauré, je puisse me recueillir devant les reliques du passé, devant les souvenirs de l'histoire nationale et ancestrale. Mais si une main impie vient détruire les monuments existants (allusion à l'église Saint-Démètre de Craiova, qui à cette date était complètement démolie, et à la métropolitaine de Tirgoviste, à demi démolie) et au lieu de ce qu'il y avait, me montre partout de l'or et de l'argent (...), il ne s'agit plus d'une restauration, mais d'une profanation »⁶⁰.

Quant à l'église métropolitaine de Tirgoviste, qui à la date de l'expertise avait toute sa partie supérieure (à partir de la naissance des voûtes) démolie, H. Révoil, allant à Tirgoviste accompagné par Lecomte du Nouÿ, montre qu'il a pu « à première inspection des lieux nous rendre compte de l'importance architecturale, surtout comme dimensions, de ce monument et de la disposition de son plan, qui justifie pleinement sa reconstruction décidée par le gouvernement roumain »⁶¹. Or, le gouvernement roumain avait décidé de restaurer ce monument, et non pas de le reconstruire. Après avoir examiné sur les lieux les vestiges et les photographies *in situ* du monument, l'expert français en conclut que « à en juger par ce qui reste, les parties supérieures devaient être dans un très



Fig. 35. — L'église des Trois-Illérarques de Jassy. La tour du naos avant la restauration.

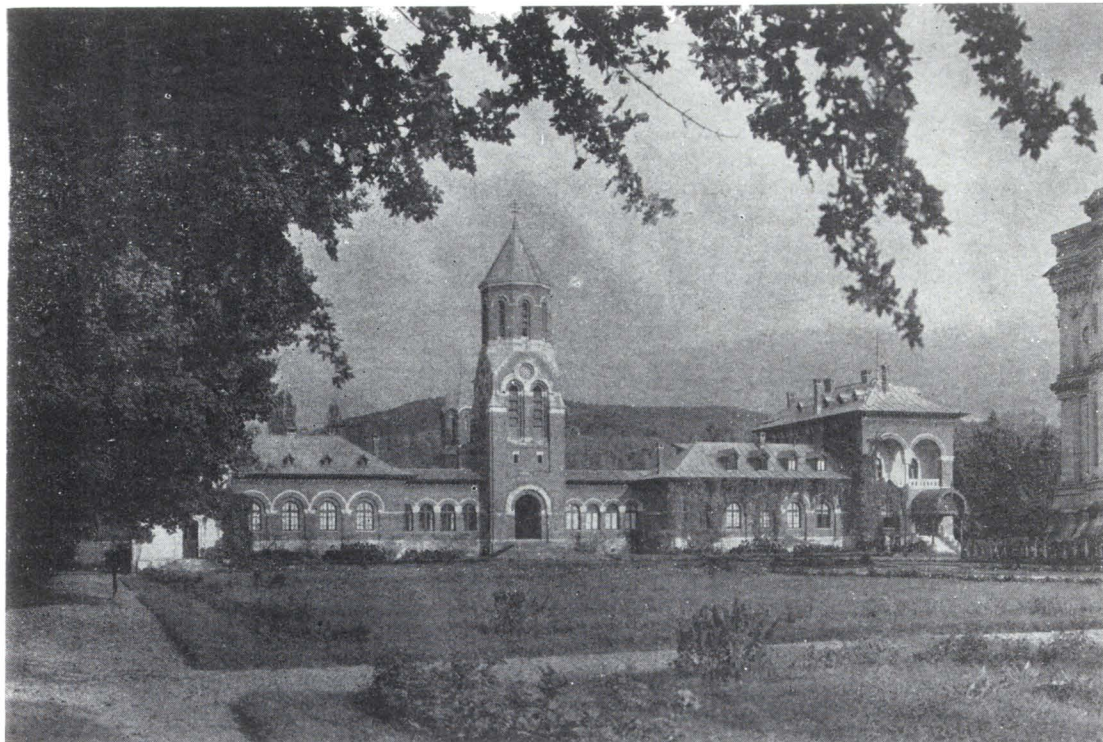


Fig. 36. — Le palais épiscopal de Curtea de Argeș, construit entre 1887 et 1890
d'après les plans de Lecomte du Nouÿ.

mauvais état »⁶². Il affirme que l'architecte ne pouvait conserver les parties qu'il a démolies et recommande, que en ce qui concerne l'achèvement de cet ouvrage, on laisse une entière liberté d'action au restaurateur, afin qu'après de nouveaux sondages, avec son expérience et sa compétence, il puisse prendre une décision qui maintienne intacte sa responsabilité professionnelle. En ce qui concerne le côté ouest de l'édifice, c'est-à-dire le grand exonarthex « avec ses vingt colonnes extérieures et ses quatre colonnes intérieures qui soutiennent les arcs et les pendentifs sur lesquels reposent trois tours », pareilles à celles du pronaos de l'église de Snagov, Révoil conclut catégoriquement : « Nous ne trouvons dans son ordonnance architecturale rien qui mérite cette conservation »⁶³. Une pareille affirmation de la part de l'architecte expert français est d'autant plus étonnante que lui-même, dans la lettre déjà citée, adressée à l'architecte G. Sterian en date du 23 janvier 1890, déclarait : « Il serait tout aussi peu indiqué, lorsqu'un édifice se compose de parties de différentes époques, qu'on

se mette à détruire telle ou telle portion afin de rétablir son style primitif. Chaque époque a son caractère propre ; l'on est en présence d'une page d'histoire locale écrite en pierre ; de quel droit la détruirions-nous ? »

Fort des recommandations de l'expert, le restaurateur a démolit tout l'édifice jusqu'à ses fondations et a bâti à sa place une nouvelle église selon un programme personnel. L'architecte — souligne plus bas H. Révoil — « a en mains des relevés consciencieux, des photographies précises ; il rebâtit avec fidélité l'édifice ancien, en ayant soin d'améliorer son mode de construction afin d'assurer sa conservation. Le programme que nous a fourni M. Lecomte du Nouÿ, modifié par la suppression de l'annexe précitée, nous a paru atteindre pleinement ce but »⁶⁴. Mais, ainsi que l'on peut voir aisément en comparant le projet de reconstruction de l'église aux « relevés consciencieux » et aux « photographies précises » du monument original, le nouvel édifice est une création personnelle de Lecomte du Nouÿ, qui n'a rien à voir avec le monument disparu (voir les fig. 24—31).

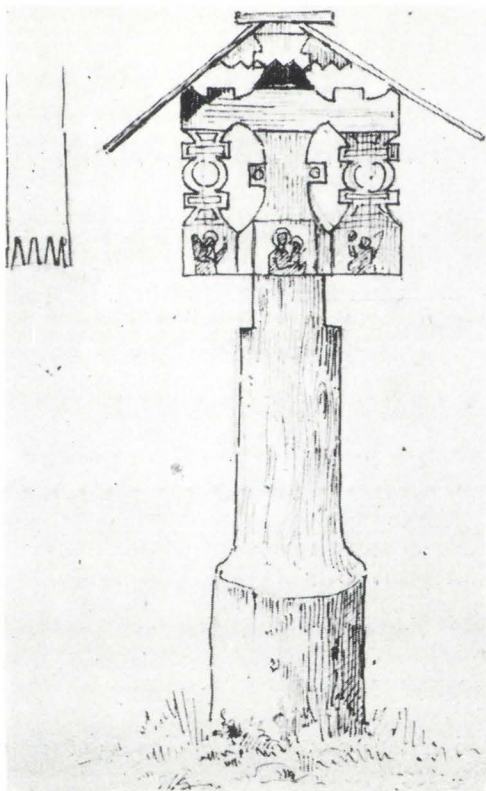
Avec des arguments tout aussi peu fondés et — disons-le — avec le même manque d'objectivité, H. Révoil, après avoir soutenu que la démolition de l'église Saint-Démètre de Craiova était inévitable, s'abstient ici encore, comme dans le cas de la métropolitaine de Tirgoviste, de toute comparaison entre les photographies et relevés de l'ancien monument, d'une part, et les épures de la nouvelle construction, de l'autre, ajoutant que « en présence du peu d'importance de l'ancien édifice, au point de vue architectural⁶⁵, M. Lecomte du Nouÿ, dans son nouveau projet, ne s'est pas astreint à une reproduction servile. Il s'est inspiré du plan primitif et y a ajouté des améliorations et dispositions conformes aux nouveaux usages du culte »⁶⁶. Voilà ce qui, suivant la conception de H. Révoil, s'appelle une restauration.

L'examen attentif et minutieux des résultats obtenus par les travaux de prétendue restauration de l'église Saint-Nicolas de Jassy, de l'église métropolitaine de Tirgoviste et de l'église

Saint-Démètre de Craiova montre on ne peut plus clairement la superficialité des analyses et l'inconsistance des arguments qui sont à la base des trois rapports de H. Révoil, rapports visiblement rédigés dans un esprit polémique, en vue de réfuter les critiques des architectes roumains, de dissimuler la vérité et de louer sans réserve l'œuvre de Lecomte du Nouÿ. Pratiquement, les rapports de Révoil ont atteint leur but, à savoir, en premier lieu, de faciliter le vote des crédits nécessaires pour les travaux commencés, qui en tout état de cause devaient être achevés, et subsidiairement de sauver la réputation d'un architecte restaurateur qui — ayant démoli trois monuments d'une incontestable valeur architecturale et historique, pour construire à leur place des édifices nouveaux, des postiches, quelle que soit leur valeur intrinsèque — a fait tout ce que l'on voudra sauf œuvre de restauration.



Fig. 37. — « *Troifu* » (croix votive en bois) d'Olténie. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.



Venu en Roumanie pour la restauration de l'église de Neagoe Basarab de Curtea de Arges, sur la recommandation de son ancien maître Eugène Viollet-le-Duc, André Lecomte du Nouÿ s'est fait, à l'occasion de la restauration extérieure de cet édifice, un renom pleinement justifié d'habile et compétent restaurateur, renom qu'il allait si malheureusement ternir progressivement et irrémédiablement lors de la restauration d'autres monuments, en commençant avec l'église des Trois-Hiérarques de Jassy. Dans le laps de temps qui s'est écoulé depuis sa venue en Roumanie jusqu'à 1886, date de la mise en chantier des restaurations si discutées des églises Saint-Nicolas de Jassy, Saint-Démètre de Craiova et de l'église métropolitaine de Tirgoviste, Lecomte du Nouÿ a entrepris une série de voyages d'études à travers la Roumanie, au cours desquels il a pénétré avec amour dans l'essence de l'architecture vernaculaire de la Valachie et de la Moldavie, dont il a assimilé les traits caractéristiques. À quel point cette architecture a exercé une attraction sur lui, c'est ce qui ressort, d'une part, des nombreuses esquisses et notes de voyage comprises dans trois

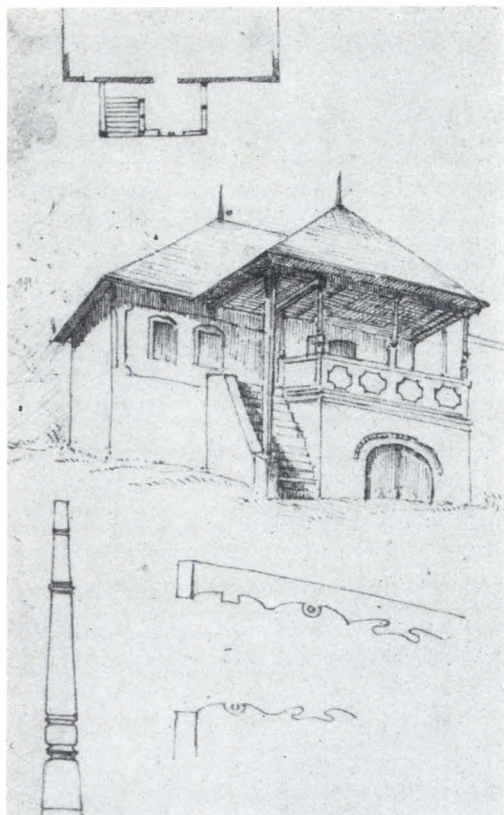


Fig. 38

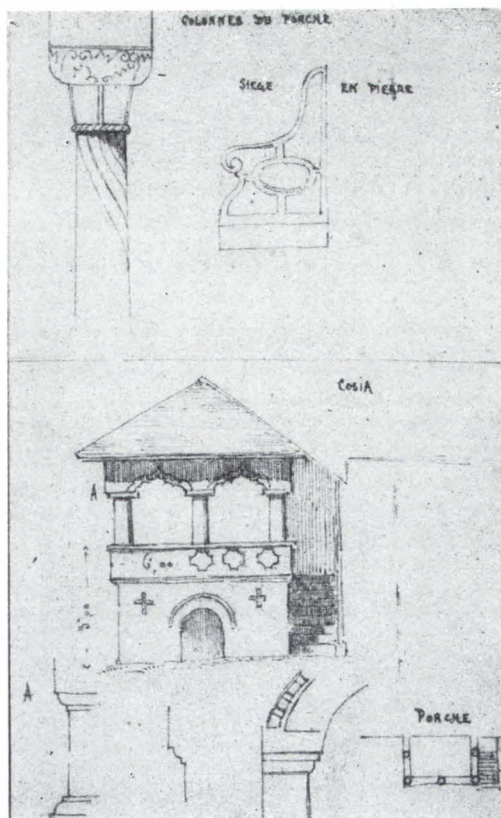


Fig. 39

Fig. 40



Fig. 38. — Vieille maison d'Olténie. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.

Fig. 39. — Balcon à l'aile des cellules du monastère de Cozia. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.

Fig. 40. — Auberge à Cimpulung-Muscel. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.

Fig. 41. — Tour-clocher du monastère Saint-Jean de Suceava. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.



Fig. 42. — Skite d'Inotești à Rimnicu-Vilcea. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.



Fig. 43. — Église de l'ancien monastère de Voroneț. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.



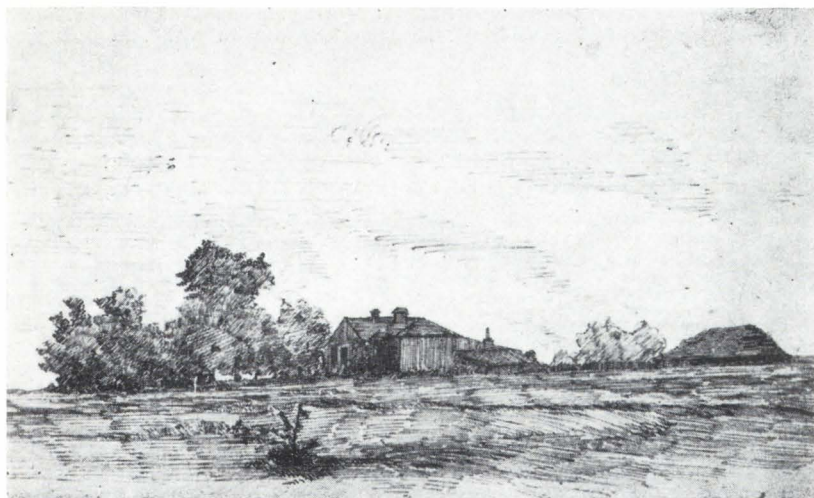


Fig. 44. — Paysage à Chitila. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.



Fig. 45. — Sainte-Marguerite à Cannes. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.

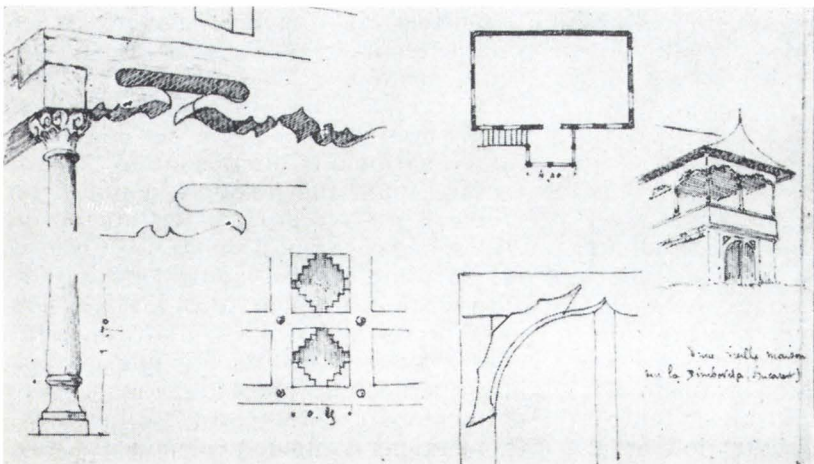


Fig. 46. — Détails de construction d'une maison de Bucarest sur la rive de la Dimbovița Dessin d'André Lecomte du Nouÿ,



Fig. 47. — Arbre à Cannes. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.

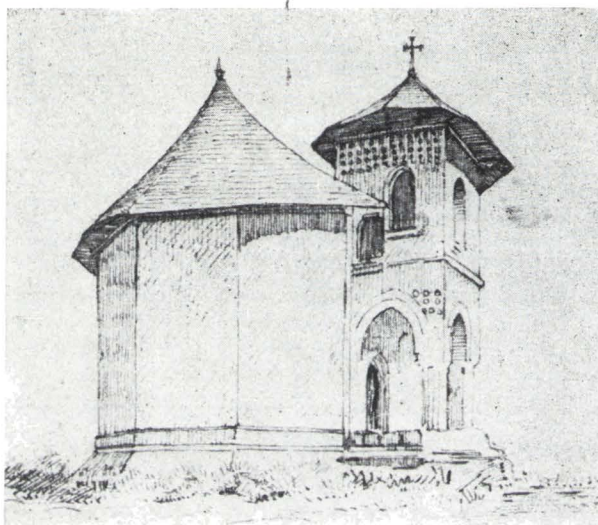


Fig. 48. — Église de Bălănești en Moldavie. Dessin d'André Lecomte du Nouÿ.

cahiers, relativement en bon état, qui ont pu être récupérés de ses archives et dont nous avons extrait les images 37—48, et, d'autre part, du talent magistral avec lequel il a interprété, dans de nouvelles constructions, les formes de l'architecture nationale roumaine. C'est justement ce talent, qu'il n'a pas su maîtriser, qui a fait que, oubliant les préceptes de son ancien maître — selon lesquels l'architecte restaurateur, s'abstenant de faire œuvre d'artiste, doit se soumettre à l'art de l'époque dont fait partie le monument qui lui a été confié, Lecomte de Nouÿ a démolí de fond en comble les monuments mentionnés de Craiova et de Tirgoviste et s'est laissé entraîner à passer outre aux principes de la restauration et à

élever, à la place des monuments en question, des édifices entièrement nouveaux, conçus par lui dans l'esprit de l'architecture roumaine médiévale et qui peuvent se comparer — les surpassant même par leur perfection — aux édifices réalisés par les architectes roumains promoteurs du courant de renaissance nationale qui a dominé l'architecture roumaine de cette époque. Le nouveau palais épiscopal de Curtea de Arges, l'église Saint-Démètre de Craiova et, surtout, l'église métropolitaine de Tirgoviste couronnent ainsi l'œuvre non pas d'un restaurateur — qualité en laquelle il avait pourtant été engagé par le gouvernement roumain — mais celle d'un créateur d'architecture, d'incontestable talent d'ailleurs. On pourrait dire

que — toutes proportions gardées — Lecomte du Nouÿ a fait à Craiova et à Tirgoviște ce que Bramante avait fait à Rome quatre cents ans plus tôt, lorsque cet architecte surnommé par ses contemporains « *il maestro ruinante* » démolit la grande basilique de Saint-Pierre pour bâtir à sa place une nouvelle et imposante église à la réalisation de laquelle devaient contribuer après lui quelques-uns des plus grands architectes de la Renaissance et du baroque italiens.

Les conclusions auxquelles aboutit notre analyse, fondée sur une étude approfondie et parfaitement objective des travaux exécutés en comparaison de l'état et des formes des monuments

démolis, ternissent gravement l'œuvre de restaurateur de Lecomte du Nouÿ et jettent en même temps une suspicion bien iondée sur la correctitude de l'opération d'expertise et d'arbitrage assumée par l'architecte H. Révoil.

L'œuvre de Lecomte du Nouÿ, qui est d'un volume assez réduit mais non sans valeur artistique, n'a pas stimulé outre mesure le zèle de ses successeurs dans le domaine de l'architecture à formes nationales. En échange, elle demeure un exemple éloquent de ce qui ne doit pas être fait en matière de restauration des monuments historiques.

¹ Cf. le Decret de la Convention Nationale de l'an II de la République.

² Cf. le rapport, in *Restaurarea Monumentelor Istorice, 1865—1890, acte și rapoarte oficiale*, Bucarest, 1890, p. 16—33.

³ Cf. le rapport-projet, in *Restaurarea* ..., p. 44—53.

⁴ *Ibidem*, p. 53—54.

⁵ L'affirmation que nous trouvons dans *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, Bucarest, 1957, p. 83, à savoir que l'église a été démolie et reconstruite, est complètement erronée.

⁶ Cf., pour l'intérieur, George P. NEDELICU, *În legătură cu repictarea bisericii episcopale din Curtea de Argeș*, in *SCIA*, seria artă plastică, tome 20, 1973, n° 1.

⁷ Cf. le rapport, in *Restaurarea* ..., p. 78—81.

⁸ Cf. la lettre en langue roumaine, in *Restaurarea* ..., p. 95.

⁹ Cf. le rapport en langue roumaine, in *Restaurarea* ..., p. 122.

¹⁰ Voir le contrat, in *Restaurarea* ..., p. 121—122.

¹¹ Cf. le rapport en langue roumaine, in *Restaurarea* ..., p. 160—163.

¹² *Ibidem*, p. 188.

¹³ Cf. le texte, in *Restaurarea* ..., p. 222—223.

¹⁴ Cf. le procès-verbal, in *Restaurarea* ..., p. 238.

¹⁵ Ce dernier, appelé, comme nous verrons plus loin, en tant qu'expert pour faire l'analyse des travaux exécutés par Lecomte du Nouÿ.

¹⁶ Cf. les procès-verbaux, in *Restaurarea* ..., p. 243.

¹⁷ Cf. l'adresse du Ministère n° 9409/sept. 1884, in *Restaurarea* ..., p. 147.

¹⁸ Cf. le dossier 285/1875, vol. II, feuille 478, in *Restaurarea* ..., p. 179.

¹⁹ Les assertions de Carmen Bogdan, dans l'article *Datarea zidirii monumentului de la Bălnestii, sec. XV, în Monumente istorice și de artă*, 1977, n° 2, p. 69—74, sont de pures fantaisies.

²⁰ Cf. le rapport, in *Restaurarea* ..., p. 175.

²¹ À Suceava il n'y a pas d'église datant de l'époque d'Étienne le Grand qui nous soit conservée, à moins qu'il n'ait voulu parler de celle de Sîntilie près de Suceava.

²² Cf. le rapport, in *Restaurarea* ..., p. 175.

²³ Cf. le rapport, dans le dossier 403/1890, feuille 257, in *Restaurarea* ..., p. 187.

²⁴ Cf. *Restaurarea* ..., p. 206, note 1.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 231 ; 244.

²⁷ Au demeurant, la réédification de l'église d'Étienne le Grand a coûté non pas 119 534 mais 371 467 lei. Cf. le devis-situation générale, in *Restaurarea* ..., p. 219.

²⁸ Cf. le procès-verbal de la séance, in *Restaurarea* ..., p. 239—241.

²⁹ Cf. le procès-verbal de la séance, in *Restaurarea* ..., p. 244—245.

³⁰ Cf. le rapport rédigé en français, in *Restaurarea* ..., p. 151.

³¹ Cf. *ibidem*, p. 210. Dans le même rapport, l'architecte français pensait déjà à l'église princière Saint-Nicolas de Curtea de Argeș : « Sachant tout l'intérêt que vous portez aux monuments anciens du pays <...> je crois devoir signaler à votre attention, M. le ministre, la vieille église si remarquable de Curtea de Argeș que vous connaissez et dont le Ministère, à plusieurs reprises, avait déjà voulu s'occuper. Profitant du personnel occupé à la résidence épiscopale, on pourrait avec une somme de 50 000 frs commencer les études et travaux ».

En attendant que soient ouverts les crédits — ce qui heureusement n'a pas eu lieu — Lecomte du Nouÿ a tout de même procédé à l'élévation d'échafaudages et à l'étagage de murs à l'intérieur et à l'extérieur, l'église devant rester dans cet état jusqu'en 1911. C'est l'architecte Grigore Cerchez qui nous le dit, en ajoutant : « Étant donné que l'église était destinée, selon le procédé du nommé architecte, d'être démolie jusqu'au ras du sol pour être reconstruite, personne ne s'est plus soucié de la réparer et elle était en effet en danger de crouler, si bien que le conseil des épiscopales de l'église avait déjà reçu de la préfecture du département ordre de la démolir. C'est une chance que le père économe St. Dumitrescu a eu l'idée de protester contre cet ordre et allant à Bucarest il a offert à la Commission des Monuments Historiques la somme de 56 000 lei, collectée par le conseil des épiscopales pour la restauration de l'église (cf. Grigore Cerchez, *Restaurarea bisericii*

Domnești, in *Curtea Domnească din Argeș, Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, X—XVI, 1917—1923, p. 77). En examinant sur les lieux le monument, l'ingénieur architecte Grigore Cerechez s'est assumé la tâche d'éviter sa démolition. Les travaux de restauration, exécutés en 1911 dans des conditions techniques de conservation et de consolidation irréprochables — travaux dont le montant n'a pas dépassé 100 000 lei — ont été de telle nature que le monument original s'est conservé en fort bon état, ainsi qu'on peut s'en rendre compte aujourd'hui encore.

³² Cf. le rapport en langue française, in *Restaurarea* ..., p. 215.

³³ Voir le devis, in *Restaurarea* ..., p. 220.

³⁴ Cf. le rapport en date du 1^{er} mai 1890, in *Restaurarea* ..., p. 232. Ainsi donc l'évêque de Craiova avait l'autorité, en passant outre à l'avis d'un architecte spécialisé, de consacrer un nouveau principe de « restauration », inauguré par ailleurs à Jassy par Lecomte du Nouy et accepté comme bon par une partie des membres de la Commission des Monuments Publics, dont aussi l'archéologue Grigore Tocilescu.

³⁵ Paul d'Alep l'avait visitée en 1650.

³⁶ Cf. le rapport rédigé en roumain, in *Restaurarea* ..., p. 147.

³⁷ Cf. *ibidem*, p. 173.

³⁸ Cf. le rapport rédigé en français, p. 209—210 et 215—216.

³⁹ Cf. *ibidem*, p. 233.

⁴⁰ Il s'agit d'une série de plans, façades, sections, détails, en partie détériorés, extraits à grande peine d'un monceau de vieux papiers et cartons jetés dans une cave de l'ex-fondation universitaire Carol I^{er}, qui attendaient leur tour pour être chargés dans un camion et portés aux déchets. Ils sont conservés au cabinet de la chaire d'Histoire de l'Architecture de l'Institut d'Architecture de Bucarest.

⁴¹ Cf. le procès-verbal de la séance de la Commission du 12 mai 1890, in *Restaurarea* ..., p. 241.

⁴² Voir le texte du mémoire-protestation, in *Restaurarea* ..., p. 222—223.

⁴³ « Vous me demandez de vous donner quelques renseignements sur les règles que nous suivons en France dans la restauration des monuments historiques. C'est pour moi un plaisir et un devoir de satisfaire votre désir. Le respect du passé, des souvenirs de l'histoire de l'art, doit être la note dominante des travaux de cette nature. Ne rien modifier, ne rien retoucher, consolider avant tout, réédifier le moins possible et lorsqu'il est indispensable de soutenir le vieux par le neuf, suivre scrupuleusement non seulement les appareils, les moulures mais encore se conformer à la taille des pierres anciennes; en un mot, servi-

lement copier <...>. Lorsque la nécessité de réédifier une partie d'un monument s'impose, il faut absolument se conformer aux appareils et à la nature des matériaux de la construction primitive. Il serait aussi très fâcheux, lorsqu'un édifice se compose de parties de diverses époques, de vouloir faire disparaître telle portion pour rétablir le style primitif. Chaque époque (je m'arrête à 1800) a son cachet: c'est une page d'histoire locale écrite avec des pierres. De quel droit la détruire? <...> Ne craignez pas d'user ni d'abuser de moi; en toute circonstance vous me trouverez heureux de vous être utile et agréable ». SS. II. Révoil, membre correspondant de l'Institut de France, architecte des monuments historiques.

⁴⁴ Cf. le procès-verbal, in *Restaurarea* ..., p. 242.

⁴⁵ Cf. la lettre, in *Restaurarea* ..., p. 246.

⁴⁶ Cf. le procès-verbal, in *Restaurarea* ..., p. 243.

⁴⁷ Cf. *ibidem*, p. 244.

⁴⁸ Cf. le rapport, in *Restaurarea* ..., p. 267—268.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 44—53. Voir aussi les p. 86 de cet article.

⁵¹ *Ibidem*, p. 251.

⁵² *Ibidem*, p. 261.

⁵³ *Ibidem*, p. 260—261.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 262.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 269—270.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 271.

⁵⁷ Rapport présenté sur la restauration de Notre-Dame de Paris, séance du 10 juin 1845, apud Paul Léon, *La Vie des monuments français*, Paris, 1951, p. 397. Voir également à ce sujet l'opinion de II. Révoil lui-même, clairement exprimée dans sa lettre à l'architecte Sterian du 23 janvier 1890.

⁵⁸ Cf. le rapport, in *Restaurarea* ..., p. 271.

⁵⁹ Anatole France, *Pierre Nozière*, Paris, 1899, 178.

⁶⁰ Séance de la Chambre des députés du mai 1890.

⁶¹ Cf. le rapport, in *Restaurarea* ..., p. 272—275.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, p. 271.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 275.

⁶⁵ Lecomte du Nouy avait caractérisé l'église dans les termes suivants: « C'est un monument complet et bien conçu, du type byzantin-roumain, dont on doit louer les gracieuses proportions <...> mais auquel on arriverait certainement à rendre sa physionomie primitive ».

⁶⁶ Cf. le rapport de II. Révoil, in *Restaurarea* ..., p. 276—277.

Constitué sur des couches de culture successives, l'art populaire conserve encore dans l'aire balkanique les vestiges d'un riche fonds mythologique archaïque, créé à travers un processus complexe d'accumulation de motifs à valeur symbolique propres à l'art indo-européen. Du riche répertoire de motifs animaliers qui reviennent avec une fréquence constante dans la culture populaire de cette aire, tant au nord qu'au sud du Danube, l'image du serpent se maintient avec un poids constant. La fréquence de sa représentation dans certains contextes, correspondant dans l'art plastique populaire aux formules propres au folklore, constitue une preuve de la conservation au long du temps des virtualités symboliques acquises par l'image au niveau des croyances et des mythes archaïques. Le déchiffrement de ses hypostases d'apparition révèle en même temps un syncretisme constitué par le calquage sur cette couche locale de certaines caractéristiques de l'image, appartenant d'une part à d'autres cultures de l'aire indo-européenne, d'autre part à des niveaux culturels ultérieurs en cette aire.

Le serpent, en ses différentes hypostases, est un motif ancestral, commun à l'aire indo-européenne toute entière. « Les dragons, les serpents, les coquilles, les dauphins, les poissons, etc. — écrit Mircea Eliade — sont des emblèmes de l'eau. Cachés dans les profondeurs de l'Océan, ils sont infusés par la force sacrée de l'abîme ; dormant dans les lacs ou traversant les fleuves, ils distribuent la pluie, l'humidité, l'inondation, contrôlant ainsi la fécondité du monde. Les dragons logent dans les nuages et dans les lacs ; ils sont maîtres de la foudre ; ils déchargent les eaux ouraniennes, fécondant ainsi les champs et les femmes »¹.

Le serpent fait partie d'une série de divinités archaïques dont le lien intrinsèque avec les éléments primaires de la nature — terre, eau, air, feu — est évident dans leurs formes de manifestation. Il apparaît en une formule constituée d'éléments d'opposition, bête bénéfique/bête maléfique, opposition qui tire son origine de l'adversité des élé-

L'IMAGE DU SERPENT DRAGON DANS LA CULTURE POPULAIRE DU SUD-EST EUROPÉEN

Marina Marinescu

ments de la nature, ou plutôt de l'arbitraire de ces éléments, qui ne peuvent être tenus sous le contrôle des humains. Il en découle de la sorte une caractéristique fondamentale du symbole, un dualisme permanent présenté par l'image à tous les niveaux et sur toute l'aire indo-européenne, dualisme qui apparaît de plus en plus évident, à mesure que nous avançons vers les couches d'interprétation inférieures, de la bête bénéfique/bête maléfique. Les deux hypostases ne sont ni synchroniques comme formes de manifestation, ni égales, la première apparaissant comme état latent et la seconde comme état actif, comme des réactions à des situations données, existantes, dans la mesure où nous les considérons comme les aspects d'une réalité objective². Le serpent constituera, par conséquent, un élément de redressement d'un équilibre primordial, dans le sens de l'infériorité de l'homme à l'égard de la nature, à l'égard des forces supérieures, donc, à travers le fortuit il introduira le fatidique. Dès lors, naissent aussi des pratiques noires, de protection et implicitement d'invocation des forces occultes représentées par le symbole. Il s'agit donc d'un élément de transition entre les deux mondes, celui des êtres terrestres et celui des êtres supérieurs, cependant pas d'un symbole qui se trouverait dans le pouvoir des inter-

médiateurs humains (chamans, prêtres), mais d'une forme de manifestation des forces supérieures.

Le dualisme initial de l'image se manifeste à travers des polarisations temporaires vers l'une ou l'autre hypostase, reflétant en même temps une attitude ambiguë de la part des hommes, d'invocation et de crainte concomitantes.

Dans ses hypostases de représentation se font jour néanmoins des différences spécifiques sur de larges aires. Dans celle indo-européenne nous constaterons l'existence d'une diade serpent/dragon, toutefois il ne s'agit pas d'une relation oppositionnelle mais plutôt d'une répartition « dimensionnelle » des hypostases au niveau de la relation chef (politique, spirituel, religieux) y compris la collectivité humaine et, d'autre part, la divinité, ainsi qu'au niveau inférieur, dans la relation individu-forces supérieures, inconnues. Se référant à l'Extrême-Orient, Mircea Eliade observe : « dans les cultures sino-sud-asiatiques [...] le dragon et le serpent sont, selon Tchouang Tseu, le symbole de la vie rythmique, car le dragon représente l'esprit des eaux, dont l'harmonieuse ondulation nourrit la vie et rend possible la civilisation... »³.

Dans cette hypostase nous avons affaire, en général, de par la notion même exprimée, à l'image beaucoup agrandie, celle du dragon, avec un aspect d'habitude incertain. Il peut avoir une ou plusieurs têtes, grandes, aux yeux et au museau proéminents et une vague terminaison du corps, telle une queue de serpent, souvent vigoureuse. Le corps en est couvert d'écailles de poisson. D'autres fois, il peut avoir une tête de cheval, mais le plus souvent on constate l'existence d'une contamination entre des symboles faisant partie de la même catégorie et tout aussi anciens, serpent/poisson ou serpent/crocodile, contamination qui est évidente aussi dans les représentations plastiques populaires. Parfois, le dragon s'élève jusqu'aux nuages, devenant un symbole de l'éther, d'autres fois il brille comme le soleil ou bien il a le don de produire des pierres précieuses. C'est ainsi que dans de nombreuses zones de l'aire indo-européenne il y avait une croyance selon laquelle les

pierres précieuses tombaient de la tête ou de la bouche (de la salive) des serpents ou des dragons. Et c'est pourquoi, par exemple, dans les croyances indiennes et, partant, dans celles helléniques, le diamant passait pour être une pierre empoisonnée et on ne devait pas le porter à la bouche⁴. Selon Pline l'Ancien, dont le goût pour les informations étranges est bien connu, *dracontia* ou *dracones* serait une pierre qui se forme dans la cervelle des dragons⁵ tandis que selon Phylôstrate les yeux de certains dragons seraient en réalité des pierres magiques qui brillent d'un éclat aveuglant. Celles-ci sont utilisées dans les pratiques des sorciers qui, après avoir adoré les reptiles, les sacrifient, en leur coupant la tête, afin d'en extraire les pierres⁶.

Mais le plus souvent le dragon reste attaché au fond de l'eau, en une formule spécifique, animal chtonien / animal aquatique. Pour entreprendre une action hostile il doit quitter son milieu naturel et sortir à la lumière. En général, dans les zones situées à proximité des grandes étendues d'eau — fleuves, océans — le symbole apparaît sous sa forme agrandie, avec la tête et le corps de serpent ou de monstre marin et, fréquemment, avec une queue de poisson. Sous cet aspect nous le trouvons dans les mythologies sud-asiatiques ou dans celle grecque, où le culte des eaux a existé depuis les temps les plus reculés. Mircea Eliade constate que les divinités marines telles que Thétis, Protée, Nérée, Triton sont caractérisées par des yeux imparfaitement détachés et un corps de monstre marin. Et, n'étant pas complètement détachées du milieu qui les a engendrées, ces divinités sont capricieuses, faisant le bien et le mal dans la même mesure. « Elles vivent, plus que les autres dieux, au-delà de l'histoire. Très proches de l'origine du monde, elles ne participent qu'occasionnellement à son destin. Leur vie est peut-être moins divine que celle des autres dieux, mais elle est plus égale et plus solidaire avec l'élément primordial qu'elles représentent »⁷.

Mais dans les zones continentales aussi, notamment dans l'aire du bois, on constate la conservation de ce même lien magique avec l'eau : « Le culte des serpents et des génies des serpents, en

Inde et ailleurs, conserve, dans tous les ensembles où ils se trouvent, le lien magico-religieux avec les eaux. Un serpent ou un génie-serpent se trouve toujours dans le voisinage des eaux où ils les contrôlent ; ils sont des génies protecteurs des sources de la vie, de l'immortalité, de la sainteté, ainsi que de tous les emblèmes en liaison avec la vie, la fécondité, l'héroïsme, l'immortalité et les „trésors”⁸ ».

Dans les zones continentales, une hypostase clairement déterminée est constituée par le dragon/serpent géant, gardien de l'arbre de vie (voir Gilgamesh). Il garde l'endroit où se trouve la substance qui assure l'immortalité, la jouvence exemptée de vieillesse ou l'élixir de la vie. Il n'est pas donné à tout un chacun de vaincre le monstre dans le combat. Le héros doit donner des preuves répétées de son courage ou, en d'autres cas, de sa profonde capacité de compréhension ou de savoir, afin de pouvoir tuer le dragon et pénétrer de la sorte dans l'espace destiné aux élus (aux initiés). Dans ses formes dégradées, le mythe se réfère aux trésors gardés par les dragons, l'or constituant le moyen par lequel on acquiert la gloire, le pouvoir suprême et finalement l'immortalité. Le trésor peut être représenté par le pommier aux fruits d'or, par la toison d'or, etc.). Cependant que les « emblèmes métaphysiques », dans la formulation de Mircea Eliade, gardés par des serpents (les degrés de l'initiation), auxquels on accède dans certaines conditions, deviennent des objets concrets (des pierres) aux pouvoirs magiques. Dans des couches d'interprétation de plus en plus basses les pouvoirs magiques deviennent des valeurs thérapeutiques, le plus souvent invérifiables.

Dans sa seconde hypostase aussi — celle de serpent — le symbole garde en permanence le même lien magique avec l'eau. Il « végète » à proximité des eaux, dans des mares, des forêts impénétrables, des endroits sombres. Dans la mythologie grecque, des divinités telles que Artémis d'Arcadie ou d'autres, liées au monde des ombres, comme Hécate ou Perséphone, sont représentées tenant un serpent dans la main. Enfin, la Gorgone ou les Érinves

ont des chevelures formées par des nœuds de serpents, d'où résulte une autre formule, celle de la relation femme/serpent.

En général, le serpent demeure dans son élément, dans son ambiance, en un état latent, sans intervenir dans la vie des humains. Ceux-ci peuvent le garder sous leur contrôle par l'intermédiaire de pratiques rituelles adéquates, le plus souvent par des offrandes ou, dans certains cas, par des pratiques destinées à le tenir éloigné, à des distances assez grandes pour rendre sa force destructrice inopérante. Il y a des cas, néanmoins, où il arrive quand même dans la situation d'entreprendre des actions indépendantes, d'habitude agressives. Pour activer ses forces latentes il a visiblement besoin de passer d'un milieu en un autre.

Karl Beth, cité par Artur Gorovei, disait que « chez les Zoulous, chaque homme a un *ihlozi*, une sorte de serpent mystérieux, pour le protéger ; il reste auprès de lui, veille, dort et travaille avec lui, mais se tient davantage sous terre. Si un beau jour le serpent lui apparaît, pour l'homme c'est un événement joyeux, dont il cherche à percer la signification. Ainsi donc, à l'encontre de ce que l'on croit dans l'aire balkanique, par exemple, le passage du serpent d'un milieu dans l'autre est considéré simplement comme une confirmation de sa permanente présence auprès de l'homme. Par conséquent, la mort du serpent, même si elle survient par inadvertence, sera logiquement suivie de la mort de l'homme qui l'a eu pour *ihlozi* »⁹.

Le serpent représente donc une projection de l'être humain, de l'âme, dans le monde des êtres invisibles, dans le plan de l'inconscient. L'hypostase existe depuis les temps les plus reculés aussi dans l'aire européenne, à cette différence cependant que le serpent devient le gardien de toute la maison, ce qui impose l'idée de famille, de collectivité sociale. Ainsi, dans l'antiquité gréco-romaine il y avait la notion de « serpent domestique ». Les anciens avaient coutume de tenir des serpents dans la maison et surtout dans les temples¹⁰. Chez les Grecs on vénérât le serpent gardien du temple d'Athéna sur l'Acropole, les servants du temple s'occupant de sa

nourriture quotidienne. Le serpent étant investi de pouvoirs surnaturels, toute atteinte portée attirait une catastrophe sur la cité, car il était à présumer qu'elle provoquerait une activation de ses forces maléfiques. On vénérât également le serpent Kychridis, ainsi que le mystérieux serpent domestique du temple de Chrysis, d'Eléusis. Il convient de remarquer qu'Eléusis était connu pour les éléments empruntés des cultes orientaux qui s'y pratiquaient. Venait ensuite le serpent du temple d'Apollon d'Empire, le python du temple de Delphes ou encore le serpent enroulé sur le bâton d'Asclépios, autant de formules où le serpent était associé à des croyances orientales, à des éléments du culte, voire même à des divinités qui avaient pénétré dans le monde grec. Chez les Romains aussi existait la notion de « serpent domestique », Plin l'Ancien fournissant des preuves en ce sens. À son tour, Cicéron racontait qu'un serpent, qui en réalité représentait le génie de l'enfant, dormait la nuit dans le lit de Roscius.

Le culte du serpent s'est maintenu au niveau des croyances populaires. Afin qu'il garde sa qualité d'animal bénéfique on lui consacre des pratiques magiques, qui ont pour but d'assurer la fécondité et la prospérité de la famille. À ce niveau des pratiques magiques, des croyances et superstitions populaires, il y a nombre d'études se référant à l'aire nord-européenne. De l'ouvrage de Laurentius Appius, *De OphiolatRIA Gentilium*¹¹, lequel a été une thèse de doctorat, l'élément essentiel, commun à toute l'aire nord-européenne, est que les serpents sont considérés comme des *pénates* de la maison, l'hypostase courante étant celle du *serpent domestique* ou du *serpent suceur*, vivant à l'étable, dans la maison et autour d'elle, se tenant près de l'âtre et des enfants. En Suède, Matti Haavio publiait en 1940 une étude entièrement consacrée au serpent suceur. De cette étude il ressort aussi un autre élément, à savoir que le serpent est identifié avec le lézard, l'espèce tropicale *dracovolans*, laquelle garde encore des reminiscences d'ailes, cet atavisme permettant de l'associer au dragon et constituant par conséquent l'attribut de ses

forces surnaturelles, même dans cette hypostase apparemment bénigne.

Par ailleurs, les mentions relatives à ce thème et concernant le Nord de l'Europe apparaissent assez tôt. En 1458, Enea Silvio Piccolomini publiait un fait relaté par le moine Jérôme de Prague, qui en 1413 avait vu en Lituanie des serpents domestiques nourris par les gens. En 1517, le diplomate autrichien Siegmund von Horberstein, dans son ouvrage *Commentarii Rerum Moscovitarum*, racontait que, étant arrivé jusque dans la proximité de Vilna, il avait vu des Litvaniens offrant du lait à des serpents domestiques qu'ils tenaient pour des dieux. Anti Lizelius, en 1775, parlant des « esprits de la maison », affirmait que les serpents étaient nourris et respectés, car on croyait que s'ils étaient attaqués les animaux domestiques seraient en danger. Du reste, nous remarquerons qu'au niveau du folklore le bien-être, la prospérité, la fécondité sont autant de notions liées à l'existence des animaux dans la ferme, et les envois à une réalité objective, attestant la condition de populations sédentaires, y abondent. Un peu plus tard, Chr. Eriic Læcquit mentionne à son tour l'existence, chez les anciennes populations finiques, des serpents domestiques, ainsi que celle d'un culte spécial qui leur était consacré, cependant que H. A. Renholm, ayant entrepris des recherches de terrain parmi les caréliens en 1840, 1848 et 1850, les avait vus apporter aux serpents une offrande de la première récolte de l'année, afin d'assurer la prospérité de la famille.

En Finlande, Julius Krohn, après avoir étudié les contes et les légendes, constatait en 1869 que dans les croyances populaires les esprits de la terre étaient représentés sous forme de serpents et que les animaux en étaient protégés autour de la maison. La constatation est confirmée aussi par Kaarle Krohn. Chez les Suédois, des témoignages identiques sont apportés par Olaus Magnus et Carl von Linné. D'après Adam de Brême, les Estoniens connaissent eux aussi l'ophiologie, comme d'ailleurs toute l'aire slave de Nord. Selon toutes les apparences c'est à cette zone que se rattachent les représentations de dragons du com-

plexe rupestre de Murfatlar-Dobrogea. Il s'agit d'images de serpents noués, certains avec une gueule de loup, qui apparaissent dans l'une des chapelles de ce complexe et que nous retrouvons, identiquement représentés, sur une fourche en bois saracatchanique. Cette relation est constatée aussi par Răzvan Theodorescu, dans les termes suivants : « Parmi les motifs de Basarabi-Murfatlar nous trouvons incisées, ou, plus rarement, sculptées en relief dans la craie (...) des animaux fabuleux — dragons — dans des représentations plastiques qui rappellent en quelque sorte l'art nordique scandinave et l'art russe des IX^e—XI^e siècles »¹². Le fait constitue une preuve des liens de la Dobroudja avec la Scandinavie et les régions occidentales de la Russie au moyen âge. De ces contrées descendaient vers le Sud, vers les Balkans, les Varègues, dont le rôle militaire ne devait guère être négligé dans les provinces de l'Empire byzantin. Le sol de la Dobroudja constituait un passage qui a gardé incrustés les témoignages de leur séjour ici. Sans doute devait-il exister en ces lieux des croyances populaires expliquant la présence de fréquents symboles mythiques antérieurs au christianisme, tels que chevaux, serpents, oiseaux.

Nous constatons, par conséquent, dans l'aire balkanique, l'existence d'un fonds général indo-européen, de croyances et de pratiques magiques s'appliquant à des divinités archaïques, d'habitude vaguement définies et incomplètement détachées des éléments de la nature qui les ont engendrées et dont elles sont en essence les personnifications. Beaucoup de ces croyances peuvent être retrouvées, projetées dans le temps, au niveau de l'art populaire, même si la signification exacte de nombreux éléments composants des mythes, ainsi que les scénarios spécifiques se sont en grande partie perdus. Il en est resté, en tout cas, la conscience de la valeur sémantique générale, constituée par le symbole ou par sa représentation plastique dans différentes formes de l'art populaire. Nous pouvons aussi déceler dans les formulations des mythes ou dans le contenu des représentations plastiques la super-

position d'éléments appartenant à des couches de culture ultérieures.

Dans l'aire balkanique, nous constaterons tout d'abord au niveau des croyances populaires l'existence des mêmes caractéristiques du symbole, soit dérivant directement des anciennes croyances, perpétuées jusqu'à ce niveau, soit accumulant des éléments ultérieurs, en une formulation syncrétique propre à la culture populaire. Si en Grèce nous constatons plutôt une similitude de formulations, dues à un plus grand poids de la mythologie antique, en d'autres zones nous remarquons une prédilection pour les éléments nouveaux, empruntés au milieu immédiat, à cause d'un évident besoin d'assimiler le symbole, de l'encadrer dans le système de valeurs propre à la culture populaire.

Tout d'abord se fait jour dans la culture populaire l'existence de la diade dragon/serpent, une contamination des hypostases se produisant souvent, dans le sens que le serpent est virtuellement un dragon, capable d'actions hostiles au cas où les pratiques magiques ne sont pas accomplies. De même que dans les croyances archaïques, il s'agit d'une divinité chtonienne, liée à l'eau. Si la première formulation est claire, la seconde ne se réalise qu'en certaines conditions : un nombre déterminé d'années doit s'écouler et le serpent doit prouver au cas où il en a la possibilité (c'est-à-dire si l'homme oublie de faire face à ses obligations ou s'il s'écarte d'un certain code). Ainsi devient visible l'opposition entre l'univers du conscient et celui de l'inconscient, ce dernier se manifestant accidentellement, comme une intervention échappée au contrôle de l'homme. En deuxième lieu, l'hypostase du dragon apparaît comme une forme de réglementation d'un code éthique, soit pour exiger que se manifestent certaines attitudes, soit pour intervenir en châtiement — le plus souvent — le non accomplissement des devoirs.

Nikolaos Politis constate que dans l'aire grecque les serpents sont considérés comme une forme temporaire des âmes d'hommes et de bêtes qui ont été, à un moment donné, tués, ainsi que d'autres possibles formes de réincarnation : arbre, navire, monnaies enfouies

sous terre. Ces esprits peuvent reprendre à volonté leur aspect humain, animal ou tératologique, ayant la capacité de faire le bien ou le mal d'une façon arbitraire¹³. Dans l'aire roumaine s'est perpétué la croyance que les serpents représentent les incarnations des hommes impurs, ce qui expliquerait par ailleurs l'ambiguïté du symbole. Selon notre opinion, il s'agirait là de l'écho d'une transition plus accentuée dans le laïque, suivant les échelles de valeurs propres à la culture populaire. Si dans l'aire grecque le dragon représente en définitive une forme de manifestation de l'incontrôlable, du fatidique, du monde des forces divines, nombreuses et puissantes, à mesure que nous avançons vers les zones périphériques d'influence de la mythologie grecque nous assistons à une augmentation du poids des croyances dérivant de celles archaïques, faisant partie intégrante d'un système de valeurs qui gouverne tout un mode de vie de la communauté sociale.

D'après les légendes balkaniques, les dragons (donc l'hypostase de bête maléfique) logent dans des étangs et des marais, dans des forêts non fréquentées ou bien, d'autres fois, au fond d'un puits situé au centre de la cité, le lien avec l'eau se manifestant de la sorte d'une façon explicite. D'un intérêt particulier nous semble la suivante formulation : dans certaines zones roumaines, au bord des rivières, les enfants modèlent dans la terre glaise des représentations zoomorphes qui vont au fond de l'eau. Si elles sont bues par l'arc-en-ciel, celles-ci peuvent se transformer en dragons¹⁴.

Concernant la croyance dans l'existence réelle des dragons, nous citons du questionnaire de Ovid Densusișanu, publié par Adrian Fochi : « on dit qu'il a existé des dragons » — ce qui fait entrer leur existence dans le temporel ; « il y avait une fois un grand dragon, qui à cause de ses dimensions a quitté l'endroit où il vivait. Un porcher émeuta contre lui 160 verrats. Au cours de la lutte il en mourut 60, mais le dragon aussi fut tué ». On constate son passage d'un milieu à un autre dans le but d'activer ses forces latentes, mais simultanément son existence s'interfère avec celle de la collectivité humaine. « Il y avait un énorme

serpent et un charretier le tua en lançant contre lui son char » ; « à Ișalnița et à Craiovița il y aurait eu un grand dragon, un homme très brave aurait tiré une flèche depuis la colline de Craiova et l'aurait tué » ; « le dragon logeait dans le village Almașu, Gorj. Un homme brave, Stroe Novacu, a lutté contre lui et lui décocha un dard. En s'enfuyant, le dragon traversa l'Olt de ce côté-ci et alla se jeter dans la Ialomița. Il n'en resta que la tête, qui plongea dans la mer Noire ... » ; « il y avait un dragon à Ursoaia... On reconnaissait partout sa trace, là où il passait l'herbe était brûlée comme par le feu » ; « il laissait des traces sur son passage, il s'enfonça dans la mare à Timpești, dans le département de Neamț » ; « un dragon sortit d'un lac de montagne sur le Căliman, il alla un bout de temps sur la Bistrița, ensuite on n'en sut plus rien. Quand il touchait la terre, l'herbe séchait sous ses pas » ; « il y avait un dragon dans une forêt, il était très nuisible, un Allemand le tua » ; « les dragons furent exterminés ; ils dévoraient les gens, on ne pouvait les tuer qu'en plein jour, quand ils dormaient »¹⁵.

On voit, par conséquent, se répéter comme un leitmotiv les éléments suivants : les dragons étaient grands, avec l'aspect d'un serpent, se tenaient dans les eaux, dans les forêts et les zones inaccessibles, passaient d'une région à l'autre, leur action était hostile à l'homme, le combat avec l'homme, le fait que c'était un étranger, un homme plus riche, un homme jouissant d'un prestige social qui le tuait.

Dans le folklore de l'aire balkanique le symbole se rapproche davantage de la représentation orientale, dans le sens que son action se répercute sur une collectivité ayant en tête un empereur (sur les habitants de sa cité, sur la fille de l'empereur). Intéressant s'avère aussi le fait que dans cette relation son existence est incontrôlable, les formules débutant par « on dit qu'il aura existé... » et que le nombre des détails est limité. Restent quelques éléments stéréotypes : le dragon est en général hostile à l'homme (rarement enclin à faire des concessions : il avale l'impératrice sans l'entamer, rendant

ainsi possible sa ressuscitation). Dans une ballade fantastique de Dobroudja, le dragon avoue : « Quand sa mère le mit au monde / Et qu'elle le baigna / Quand elle l'alaita / Elle le maudit terriblement : / Que les serpents et tous les dragons te sucent / J'étais par hasard / Enfoui sous la maison / Et j'attendis / Qu'il grandisse / J'allai à la chasse / Et je l'avalai / Jusqu'à la moitié / ... »¹⁶.

Voilà donc maintenue l'hypostase de l'animal chthonien, la concession étant due à des pratiques magiques à action temporaire. La contamination entre les deux éléments serpent / dragon est évidente, avec cette mention que leur action ne saurait être simultanée et qu'elle dépend en quelque sorte des pratiques magiques auxquelles elle s'applique. Dans un récit grec de Zakynthos, de 1903¹⁷, un serpent qui joue avec les enfants avale la main de l'un d'eux jusqu'à la moitié. La mère de l'enfant l'apaise, en appelant le serpent son oncle, puis lui offrant à manger du pain et des raisins secs. Par suite de cette action (c'est-à-dire de cette offrande) le serpent lâche la main de l'enfant. On retrouve là, visiblement, une réminiscence des croyances antiques se rattachant au culte des morts.

Significatif nous semble aussi le syncrétisme au niveau des croyances chrétiennes, qui font état d'un saint Georges venant au secours des gens simples. Parmi les maux qui peuvent atteindre ces gens il y a aussi l'existence d'un dragon (ou d'un grand serpent, ou encore d'un scorpion), vivant près d'une grande étendue d'eau, ou dans un puits profond et exigeant continuellement des sacrifices humains, Saint Georges passe soit par hasard en ces lieux, soit y est envoyé par le Bon Dieu qui l'investit du pouvoir de tuer le dragon. Dans la mythologie chrétienne, saint Georges est souvent défini de la façon suivante : « il était courageux, tuant les scorpions, les dragons et d'autres bêtes inmondes qui envahissaient la vie des hommes »¹⁸. Dans l'aire balkanique, dans l'iconographie populaire, sur les icônes, sur les quenouilles ou les crochets saracateshaniques, par exemple, saint Georges est représenté ayant à ses côtés la fille de l'empereur, qu'il sauve du péril

qu'elle encourt d'être sacrifiée au dragon. Celle-ci est figurée tantôt à cheval, derrière saint Georges, tantôt à terre, près du dragon, tantôt, comme dans d'autres aires aussi, dans le château de l'empereur, à la fenêtre.

Important nous semble le fait que celui qui abat le dragon, celui qui prouve sa supériorité dans la confrontation des forces est le héros. Il se produit de la sorte un transfert : d'expression des forces anarchiques de la nature, le symbole se « dégradera » en un sens, devenant l'objet de l'action des élus (hypostase, en ce cas aussi, de l'intermédiaire entre la collectivité humaine et les forces supérieures, qui remplace l'empereur de type oriental ou, sur un autre plan, triomphe de la raison sur l'irrationnel.

L'hypostase du serpent de dimensions normales est présente tant dans les ballades que dans les représentations plastiques populaires, des envois étant faits en permanence à la seconde hypostase possible. Comme dans l'aire nordique, il apparaît sous l'aspect du « serpent domestique » ou du « serpent suceur » qui habite sous terre, ses virtualités se trouvant à l'état latent : « J'étais par hasard / enfoui sous la maison »¹¹, « Sous les assises de la maison / la femelle du serpent a mis bas... »²⁰. Si dans l'aire nordique l'hypostase du serpent est en général bénigne (le serpent domestique, le serpent suceur), dans celle balkanique la réserve de l'homme est, estimons-nous, plus explicitement formulée, le lien du serpent avec un univers d'êtres invisibles, virtuellement hostiles, se faisant plus sensible. On accorde ainsi au serpent un statut plus important, en le plaçant au même rang avec d'autres symboles chthoniens.

Selon une ancienne tradition, dans l'aire roumaine, par exemple, on allume au printemps des feux autour du village, créant de la sorte un cercle magique à l'intérieur duquel les bêtes des ténèbres ne pourront plus pénétrer. La périodicité annuelle de cette pratique, se rattachant au cycle de la nature, assure ainsi la protection contre l'immixtion des forces incontrôlables.

Dans l'art plastique populaire nous constatons une similitude de formes d'expression, résultant évidemment

de cette unité ethnographique balkanique visible dans presque tous les domaines de la culture matérielle et spirituelle²¹. Il s'agit, parfois, de la transposition plastique des thèmes folkloriques contaminés par les formules propres à la mythologie chrétienne (le combat du héros/saint Georges avec le dragon, la défaite du dragon, réduit aux dimensions d'un serpent, tenu en laisse) ou bien, d'autres fois, de l'introduction de thèmes orientaux (le dragon du théâtre populaire grèce, le karagöz, par exemple, thème adapté). Toutefois, ce n'est pas de cela qu'il s'agit, en premier lieu, mais de la projection dans le temps des valeurs du symbole archaïque jusqu'au niveau de l'art populaire. Car il est évident que nous ne parlons pas d'une ligne ondulée, pur motif ornemental, mais d'un signe à fonctions apotropaïques qui, bien que apparaissant avec une fréquence plus réduite que les autres symboles, garde encore son potentiel.

L'image peinte ou sculptée du motif est en fait le moyen de le tenir sous le contrôle de l'homme, voire de le transformer en un instrument mis à son service par l'intermédiaire de certaines pratiques adéquates. Intéressant à ce point de vue nous semble un fait relaté par Constantin Prut, relevant en même temps la valeur de l'image dans le « scénario » de la pratique magique : dans la vallée de la Bistrița vivait un berger qui s'imaginait que son bras était plus fort quand il portait sur lui un bâton sur lequel figurait, sculpté sur toute sa longueur, un serpent. Pourtant, chaque soir, avant de se coucher, le berger faisait une incantation suivie du signe de la croix, afin que le serpent n'apparaisse pas la nuit sous forme de dragon pour manger ses brebis²².

Ce fait représente en somme une lecture possible, où l'on constate la permanence de certains éléments du texte archaïque, du symbole et de ses virtualités, jusqu'au niveau des croyances populaires. Et nous pensons que ce n'est pas par un hasard que ceux-ci se conservent dans le bois. Si le motif décoratif est perçu sur toute l'aire balkanique, en Bulgarie et en Grèce, en Serbie et en Roumanie, sur bois, céramique ou sur les anses des vases d'airain,

sa fréquence est surtout significative sur le bois. Car c'est le bois qui, en première ligne (et la céramique aussi, mais, croyons-nous, en moindre mesure) garde en soi la « substance » qui constitue le lien avec le monde des êtres invisibles. De là vient aussi, dans le récit du berger, le maintien de la formule bête bénéfique/bête maléfique, dans laquelle la seconde hypostase, en fait l'hypostase agrandie par une simplification de la formule, n'est cependant que potentielle, une forme d'expression des interdictions contenues dans le code.

Pour revenir à la présence du symbole, nous constatons une superposition de son aire de diffusion avec l'aire du bois, s'étendant de la Scandinavie jusqu'aux confins de l'Inde. Vers le sud, en Grèce par exemple, le symbole garde les mêmes caractéristiques chez les populations de pâtres, mais il en acquiert d'autres, de symbole aquatique, chez les populations insulaires, sans conserver le même poids. On constate de la sorte, dans la production artistique pastorale, une empreinte particulière qui, dans un contexte plus ample, évidemment, crée en fait une unité culturelle significative. Probante en ce sens est la fréquence du motif chez la population de pâtres de la Dobroudja, à laquelle correspond aussi une thématique folklorique appréciable. De même, le motif est propre à la création artistique saracatchanique de Grèce — même motif, avec les mêmes valeurs clairement exprimées.

Le motif du serpent apparaît sur des pièces de bois constituant des signes qui marquent le « cercle magique », l'espace de vie de l'homme : sur les piliers de la porte, sur les encadrements des portes, sur l'escabeau situé près du seuil, figuré sous une forme végétale. Il apparaît également sur des outils exécutés par les bergers, bâtons, crosses, quenouilles, toupies, crochets ou cuillers, gobelets et sur bien d'autres sortes de vases sculptés en bois.

Évidemment, étant en permanent contact avec d'autres niveaux de culture, le motif accumule parfois des virtualités supplémentaires. En ce sens, un exemple particulièrement intéressant semble être constitué par les crosses saracatchaniques. La pièce traditionnelle, insigne de ceux qui conduisent

les troupeaux, a le manche recourbé, d'une forme vaguement sinueuse, représentation schématique, peut-être, de l'ancien motif. Cependant, des exemplaires récents, datant de l'entre-deux-guerres et sous l'évidente influence des crosses épiscopales, ces dernières étant, elles-aussi, le symbole d'un chef, et qui représentent d'habitude un ou deux serpents au-dessus desquels il y a une croix — ont le manche en forme de dragon. Celui-ci a une gueule énorme, avec des dents puissantes et une longue langue, des yeux proéminents et le corps terminé en queue de serpent, avec une tête ou deux, enfermant une rosette ou l'image du cyprès. Il arrive que la tête de serpent ou de dragon soit substituée par une tête de cheval, cet autre motif ancestral aux fonctions apotropaïques. Le long du manche se superpose une autre représentation du serpent, correctement figuré mais constituant un élément décoratif. Dans la partie supérieure du manche, un tronçon ou bien une tête de serpent (*pars pro toto*) est en train d'engloutir le corps d'un homme, en costume de palikare selon toute évidence. Il s'agit, par conséquent, dans une création « artisanale » (en ce sens que certains pâtres se sont spécialisés dans la sculpture artistique d'une catégorie d'objets ; le terme reste toutefois impropre) de la présentation narrative, décomposée en ses éléments constitutifs, d'un ensemble synergetique, avec la perte du sens exact de chaque symbole à part et leur juxtaposition pour former une composition décorative, avec, en tout cas, la conscience de sa valeur symbolique. Il ne s'agit donc point d'une « actualisation » du symbole, mais d'une accumulation de ses valeurs en un tout qui devient *signe*.

Pour revenir à la fonction du motif dans la culture populaire balkanique, il est certain que, tout en demeurant un symbole de rang inférieur, il garde néanmoins son potentiel, devenant ainsi un point de référence pour l'autorégulation du comportement humain, pour la formulation du code de normes morales et sociales.

Le symbole archaïque garde toute la force des phénomènes naturels existants indépendamment de la volonté humaine, hypostases distinctes, propres,

formes particulières de manifestation, moments et domaines d'action arbitraires. La substance archaïque incarnée par le motif s'interfère avec la vie de la collectivité, intervenant d'une manière agressive et imprévue (avec un amendement : à mesure que l'homme devient capable de se mettre à l'abri de l'action des forces de la nature, le symbole perd graduellement de sa valeur, de l'attention qui lui est accordée durant le cours normal de la vie).

L'homme de la commune primitive vit en un lien permanent avec l'univers des forces supérieures. Ce lien a pourtant besoin de la médiation d'individus « élus », d'initiés, qui dans l'aire orientale sont les empereurs d'origine divine, les chefs militaires, les chamans. Dans l'aire européenne, le motif peut être l'incarnation d'une divinité, comme dans le monde oriental, ou bien devenir l'emblème de divinités n'ayant pas forcément une personnalité distincte. Il est des cas où l'accès à ces divinités s'effectue par les pratiques rituelles exercées par les prêtres, ce qui aura des conséquences sociales importantes.

Si, ainsi que remarque Edward Sapir, en se référant à un cas particulier, aux tribus des Indes occidentales, « l'admission aux associations rituelles ou aux sociétés secrètes a beau théoriquement dépendre d'un pouvoir qui s'acquiert auprès des esprits tutélaires, dépositaires des rites d'initiation, elle est surtout l'apanage de certaines familles »²³, dans l'aire européenne, dans le monde antique, par exemple, les pratiques rituelles sont l'apanage d'une « caste », constituée des membres d'une catégorie sociale distincte, qui accomplissent certaines conditions.

Mais à mesure que la population augmente, les mécanismes de la vie sociale deviennent plus complexes. La division du travail s'accroît, les groupes fonctionnels commencent à s'interférer plus facilement avec les groupes « à statut naturel », les buts d'un certain groupe s'imposant peu à peu à la conscience sociale et devenant d'intérêt commun. Ainsi, petit à petit, les pratiques rituelles ne sont plus l'apanage des « élus » mais deviennent les pratiques de la collectivité toute entière, ce qui fait que le culte lui-même, avec tous ses éléments, descend dans des couches

d'interprétation de plus en plus basses (entrant dans une sphère d'interprétation de plus en plus large).

Le processus coïncide dans le temps aussi avec un autre phénomène, notamment avec la pénétration et l'affirmation de la mythologie chrétienne. La concurrence entre les symboles païens et ceux chrétiens persistera longtemps, n'étant pas close avec la disparition des premiers. Toutefois, en tant que statut, le symbole archaïque du serpent/dragon passe au second plan à la suite de confrontations concentrées au niveau du folklore — avec d'évidentes contaminations — dans la lutte décisive avec le héros/saint Georges (moment qui sera marqué dans l'iconographie chrétienne). Le nouveau symbole est encore peu connu (il vient de loin), mais il est investi avec des forces visibles, unanimement acceptées, étant capable de produire un renversement des valeurs, d'apporter des fruits à la place de la dévastation et de la sécheresse, prospérité et calme à la place des menaces catastrophiques.

À partir de ce moment, l'existence du symbole agrandi dans la culture populaire entraine dans l'atemporel — il fut une fois ou peut devenir une fois, en une certaine circonstance. Le sym-

bole, réduit à une forme d'expression accessible à la compréhension, ne s'adresse plus seulement à un certain niveau social, étant en relation seulement avec les initiés. En maintenant son ambiguïté, exprimée en des états successifs, il arrivera à réglementer son code de normes de la collectivité sociale. Il devient ainsi un symbole égal avec d'autres de la même catégorie, qui entre en relation, d'une part, avec la collectivité tout entière (voyez les feux allumés par le village afin d'éloigner les bêtes des ténèbres). D'autre part, chaque individu de la société, étant tenu de respecter le code, entre à son tour en relation directe avec le symbole, au moyen des pratiques magiques auxquelles il a accès (dans l'hypostase du serpent gardien, du serpent suceur).

Le motif décoratif concentrera de la sorte en soi les virtualités du symbole archaïque, enrichi dans le temps par des formulations propres à des couches culturelles successives. On constate en même temps que le magique se situe principalement en une certaine substance matérielle qui définit les limites d'une aire à l'intérieur de laquelle il garde les caractéristiques communes, évidentes dans les formes de la plastique populaire.

Notes

¹ MIRCEA ELIADE, *Traité d'Histoire des religions*, Paris, 1975, p. 179. Une étude fondamentale concernant l'image et la symbolique du serpent dans les arts visuels de la protohistoire et de l'antiquité, de l'époque médiévale ou bien de l'art folklorique, aussi bien que son rapport avec la mythologie « classique » et populaire est due à Carl Hentze, *Gods and Drinking Serpents*, in *History of religions*, 1965, n° 2, p. 179-208.

² Dans le folklore roumain, et pas seulement là, il y a des serpents qui ne voient jamais le soleil, ou qui restent sous terre pendant 7 ans. D'autres, qui produisent des pierres précieuses et qui, pendant 12 ans ne mordent personne. Après ce temps ils se transforment en dragons, devenant capables d'entreprendre des actions agressives. Cf. Constantin Prut, *Fantasticul in arta populară românească*, Bucarest, 1972, p. 27.

³ MIRCEA ELIADE, *op. cit.*, p. 180.

⁴ *Ibidem*, p. 371; cf. B. Laufer, *The Diamond. A Study in Chinese and Hellenistic Folklore*, Chicago, 1915, p. 40, 5.

⁵ MIRCEA ELIADE, *op. cit.*; cf. Plinius cel Bătrîn, *Istoria naturală*, XXXVI, 10.

⁶ MIRCEA ELIADE, *op. cit.*; cf. Filostrat, *Viața lui Apollonius din Tyane*, III, 7.

⁷ MIRCEA ELIADE, *op. cit.*, p. 177.

⁸ *Ibidem*, p. 182.

⁹ KARL BETH, *Religion und Magie*, Leipzig und Berlin, 1927, p. 256; apud ARTHUR GOROVEI, *Literatură populară. Culegeri și studii*, Bucarest, 1976, p. 112-113.

¹⁰ KOSTAS ROMEOS, *Laographikà thēmata*, Athènes, 1977, p. 89.

¹¹ APUD ARTHUR GOROVEI, *op. cit.*, p. 408. Les suivantes mentions se référant à l'aire nordique se trouvent toujours chez Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 108-110.

¹² RĂZVAN THEODORESCU, *Bizant, Balcani, Occident, la începuturile culturii medievale românești (secolele X-XIV)*, Bucarest, 1971, p. 88; cf. ION BORNEA, *Über die mittelalterlichen Tierdarstellungen in der Dobruška (10.-14. Jahrhundert)*, in *Revue des Études Sud-Est Européennes*, 1965, 3-4, fig. 11-15.

¹³ NIKOLAOS POLITIS, *Paradosis*, Athènes, 1901, p. 1052.

¹⁴ Cf. CONSTANTIN PRUT, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ ADRIAN FOCH, *Datini și cersuri populare la sfârșitul secolului al XIX-lea*, Bucarest, 1976, p. 29-31.

¹⁶ *Folclor din Dobrogea*, Bucarest, 1978, p. 220.

¹⁷ Cf. KOSTAS ROMEOS, *op. cit.*, p. 90-92.

¹⁸ ADRIAN FOCH, *op. cit.*, p. 284.

¹⁹ La ballade fantastique *Șarpele* (Le Serpent), in *Folclor din Dobrogea*, Bucarest, 1978, p. 224.

²⁰ *Ibidem*, p. 222.

²¹ Concernant ce sujet, voir PAUL PETRESCU, *Symboles archaïques dans l'art populaire des peuples balkaniques*, in *Makedonski folklor*, IV, 1971, 7-8.

²² CONSTANTIN PRUT, *op. cit.*, p. 29.

²³ EDWARD SAPIR, *Anthropologie*, Paris, 1967, p. 152.

À TRAVERS
LES EXPOSITIONS PARISIENNES (1979)

Les musées voient souvent leurs collections croître plus vite que les lieux d'exposition dont ils disposent et ils sont, de ce fait, conduits à garder en réserve beaucoup d'œuvres et à se contenter de les présenter au public dans des expositions temporaires. Plusieurs manifestations de l'année 1979 ont revêtu ce caractère.

Le Musée du Louvre a montré au Palais de Tokio divers ensembles tirés de ses collections. Plusieurs d'entre eux concernaient l'Antiquité : l'un était consacré aux *Stèles funéraires de la partie orientale de l'Empire romain*, un autre à *La Religion à Chypre dans l'Antiquité*, un autre encore à Pétra et la Nabatéenne, domaine marginal du monde méditerranéen ; ces trois expositions, modestes, attiraient l'attention sur des aspects intéressants et peu connus de l'art de la Méditerranée orientale au début de notre ère. D'autres ensembles appartenaient à des périodes plus récentes : la peinture était représentée notamment par *Le Pérugin et l'école ombrienne*, *Peintures d'Eustache Le Sueur*, *Tableaux du XVII^e siècle italien*, *Théorie et pratique du paysage de Corot à Bonnard* ; la sculpture se manifestait par *Sculptures françaises de la Renaissance* et *L'Œuvre de François Rude au Musée du Louvre* ; les objets d'art apparaissaient sous les espèces de la *Céramique musulmane*. Le Musée du Louvre a montré aussi, dans les salles d'exposition du département des peintures, un choix de ses *Tableaux flamands et hollandais*, à l'occasion de la publication d'un nouveau catalogue de ses collections de peintures nordiques. La Bibliothèque Nationale a exposé, sous le titre *À la découverte de la terre les trésors de son département des Cartes* : ces œuvres, inconnues du grand public, constituent d'inappréciables documents sur les progrès de la géographie — ou tout au moins de la cartographie — depuis le moyen âge jusqu'au XIX^e siècle et beaucoup d'entre elles peuvent être considérées comme de véritables objets artistiques par la perfection de leur technique et la qualité de leur apparence formelle.

D'autres institutions ont choisi certaines pièces de leurs collections pour faire mieux connaître un artiste particulier. C'est ainsi que le Musée Rodin a organisé une importante présentation sur le thème *Rodin et l'Extrême-Orient*¹, qui permettait une confrontation entre les objets de l'Asie lointaine possédés par l'artiste et les œuvres — sculptures et aquarelles — qu'il avait faites sous l'inspiration de l'Extrême-Orient ; comme s'avait été là une source abondante pour son art, l'exposition apportait une contribution notable à la connaissance du grand sculpteur. C'est aussi une meilleure connaissance d'un grand artiste qu'a favorisée l'exposition du Petit Palais où étaient montrés les *Dessins de Puvion de Chavannes* possédés par ce musée, à l'occasion de la publication du catalogue du fonds Puvion-de-Chavannes du Petit Palais² ; ces dessins, nombreux et divers, sont pour la plupart des études en vue des décorations ou des tableaux et, outre leur intérêt intrinsèque, ils aident à bien comprendre la genèse des œuvres de peintre. Le Petit Palais a fait une autre exposition instructive, celle des *Gravures de Goya* appartenant à la collection Dutuit (qui constitue une part considérable des richesses du Musée) ; parmi elles, la série de la *Tauromachie* était d'une richesse et d'un intérêt particuliers. L'Institut néerlandais a montré un ensemble de gravures de *Wenzel Hollar* appartenant à la Fon-

dation Custodia qu'il abrite ; cet artiste du XVII^e siècle, né à Prague mais cosmopolite, fut le chroniqueur des paysages et des hommes de son temps et l'exposition l'aura fait connaître au public français.

D'autres musées ou bibliothèques se sont encore manifestés. Le Musée Carnavalet a présenté la collection de ses *Sculptures médiévales*, jusqu'alors confinées dans un dépôt, et ces pièces, trouvées dans le sol parisien au hasard des travaux urbains, sont d'un vif intérêt et parfois de belle qualité³. Le Musée du costume a tiré de son fonds la matière d'une charmante exposition sur les *Modes enfantines. 1750 - 1950*. Le Musée des arts décoratifs a présenté, sous le titre *10 ans de donations*, les œuvres très diverses qui lui ont été gracieusement remises de 1967 à 1977 et il a montré, d'autre part, la suite qu'il possède des dessins de l'architecte Alfred Normand où se conserve le souvenir d'une curieuse demeure maintenant disparue, *La Maison pompéienne du Prince Napoléon, 1856*. Le Musée de l'affiche, qui ne peut montrer ses abondantes collections que par roulement, a célébré *La Petite reine*, c'est-à-dire la bicyclette, telle qu'elle a inspiré les affichistes à la fin du XIX^e siècle. La Bibliothèque Forney a puisé dans ses collections ce qui concernait *Caricatures-presse satirique*, illustrant ainsi un aspect important et savoureux de la culture française du XIX^e siècle. Le Musée national de Sèvres, enfin, a fait une nouvelle présentation de plusieurs parties de ses riches collections.

Paris a accueilli parfois des ensembles étrangers à son territoire. Le Louvre, par exemple, a montré un choix ample et prestigieux de *Dessins français du XIX^e siècle du Musée Bonnat à Bayonne*, où se voyaient nombre de pièces remarquables. L'Institut néerlandais, lui, a fait venir un ensemble de dessins de la Pierpont Morgan Library de New York, le titre de l'exposition *Le Siècle de Rubens et de Rembrandt* précisant les limites de ce choix ; l'exposition, qui était de haute qualité, a suscité un catalogue d'un remarquable niveau scientifique⁴. C'est encore l'Institut néerlandais qui a

montré, sous le titre *Le Choix d'un amateur éclairé*, la collection Vitale Bloch léguée il y a quelques années au Musée Boymans de Rotterdam; elle compte plusieurs œuvres de qualité, anciennes ou modernes, peintes ou dessinées. Le Grand Palais a présenté les *Trésors des musées du Kremlin*, un ensemble d'un grand éclat et d'une large diversité, où les pièces prestigieuses — surtout icônes et objets d'orfèvrerie — étaient nombreuses.

Certaines de ces expositions « muséologiques » ont présenté des collections de musées en cours d'élaboration. L'Hôtel de Ville a montré une part importante du fonds d'œuvres de *Zadkine*, que sa veuve a léguées pour que les ateliers du grand sculpteur deviennent un musée de la Ville de Paris. Le Grand Palais, lui, a reçu pendant quelque temps l'ensemble des œuvres de *Picasso* remises par ses héritiers en paiement des droits de succession⁵; on y pouvait voir, outre de nombreux tableaux parfois importants, des dessins, des estampes, des céramiques et surtout la série des sculptures, souvent mal connues, qui ont jalonné toute la carrière de l'artiste; ces œuvres doivent prendre place d'ici un certain temps dans le Musée Picasso qui sera installé à l'Hôtel Salé.



La préhistoire a occupé une place importante dans les expositions parisiennes de 1979. Le Museum a accueilli 3 *Millions d'années d'aventure humaine*, une manifestation organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique et dressant le bilan des recherches menées à travers le monde par les préhistoriens français; elle mettait l'accent sur les aspects culturels et sur la naissance des activités artistiques. D'autres expositions se sont cantonnées dans des domaines géographiquement circonscrits. *Avant les Scythes*, au Grand Palais, rassemblait les témoins de la civilisation préhistorique sur le territoire de l'URSS et offrait d'intéressantes séries d'objets, dont certains étaient même remarquables; elle couvrait la préhistoire du paléolithique à l'âge du fer⁶. *L'Art des premiers agriculteurs en Serbie*, au Musée des antiquités nationales, présentait un ensemble analogue, mais limité à l'âge de la pierre, pour une région de la péninsule balkanique, et on y trouvait aussi, notamment pour la sculpture, des objets de haut intérêt.

C'est une période un peu plus récente qu'illustrait, au Musée du Louvre, pour un autre domaine de l'Orient méditerranéen, l'exposition *Mer Egée. Grèce des îles*⁷; les objets qu'elle présentait et qui provenaient en majorité des musées grecs d'où ils sortaient pour la première fois constituaient un ensemble très remarquable, où les pièces insignes de sculpture ou de céramique se trouvaient en grand nombre; l'art de la Grèce des îles est moins familier aux Occidentaux que celui de la Grèce continentale, car il est d'accès plus malaisé, mais il offre des aspects originaux et attachants de l'art hellénique, et l'exposition du Louvre avait l'avantage de présenter ensemble un nombre important de ses créations.



Parmi les autres continents que l'Europe, c'est l'Asie qui a eu surtout, en 1979, la faveur des organisateurs d'expositions.

Le Musée de l'homme a montré *L'Art populaire de Turkménie*, sous les espèces d'objets très divers évoquant la vie des populations établies entre la

mer Caspienne et l'Afghanistan, dans cette région où passait jadis la route de la soie. C'est à une région voisine, l'Arménie, que se référait l'exposition de la Bibliothèque Forney consacrée aux *Miniatures arméniennes du Maténadaran*, c'est-à-dire de la principale bibliothèque de manuscrits arméniens; elle faisait connaître, à travers un nombre important d'exemples, un art original, très expressif de la chrétienté arménienne au moyen âge.

La Bibliothèque Nationale a montré deux expositions asiatiques, les *Trésors de Chine et de Haute-Asie*, à l'occasion du centenaire du sinologue Paul Pelliot, et *Spectacles d'Asie*, qui réunissait du matériel de théâtre. C'est la Chine qui a fourni la matière de l'exposition *Pierres de rêve* à la Galerie Janette Ostier: ces fines coupes de marbre propres à la Chine, étaient choisies pour le caractère de leurs veines colorées, qui évoquent des paysages, et timbrées par des calligraphes de brefs poèmes; apparues au XVIII^e siècle dans le Yunnan, elles semblent chargées d'étranges mystères et elles gardent quelque chose de la magie dont on les croyait imprégnées.

Le Japon a tenu, sous deux formes diverses, une belle place dans les expositions parisiennes. Le Musée Cernuschi a accueilli *Armes et armures du Japon ancien*, c'est-à-dire un ensemble important d'objets guerriers en tout genre, allant du XII^e au XIX^e siècle; ils étaient souvent de grande qualité et ils revêtaient même parfois une étrange beauté. Le Musée de l'affiche a rassemblé une série importante de créations de *L'Affiche japonaise des origines à nos jours*; elle permettait de suivre depuis le milieu du XVIII^e siècle jusqu'à maintenant l'évolution d'un art lié à celui beaucoup plus connu en Occident — de l'estampe; demeuré longtemps traditionnel, il s'ouvre après la guerre de 14 aux influences occidentales, mais il n'en reste pas moins marqué souvent par le *genius loci*.

L'Asie était présente, à côté des autres continents, dans l'exposition du Musée de l'homme *Rites de la mort*: cette présentation essentiellement ethnologique, d'où les œuvres de grande qualité esthétique n'étaient pas pour autant absentes, permettait des confrontations fort intéressantes entre les différentes manières dont les cultures des diverses parties du monde réagissaient devant le mystère universellement ressenti de la mort.



L'art des siècles modernes a suscité peu d'expositions d'un vaste champ géographique. Le Centre culturel de Boulogne-Billancourt a organisé un *Festival du jeu de société*, qui a donné l'occasion de présenter des spécimens d'un type d'objet qui relève de l'imagerie populaire, qui a tenu une place notable dans la culture de l'époque moderne et qui est encore en usage aujourd'hui. La Monnaie a rassemblé sur le thème de *L'Invisible dans la médaille* une suite abondante d'œuvres, s'étendant du XV^e siècle à l'époque contemporaine et possédant une signification religieuse ou du moins spirituelle; c'est l'époque actuelle, d'ailleurs, qui l'emportait en nombre, si bien que l'exposition offrait un large panorama de l'art de la médaille tel qu'il existe aujourd'hui.

Parmi les expositions conçues dans un cadre national, la part des pays étrangers s'est trouvée très réduite en nombre, mais non en importance. À la Chapelle de la Sorbonne a été montré un ensemble significatif de documents — photogra-

phes, plans, maquettes — et de dessins illustrant l'œuvre de *Filippo Brunelleschi*; le grand architecte de la première Renaissance, plus célèbre que vraiment connu, pouvait être approché ainsi d'une manière à la fois rigoureuse et vivante, et le catalogue riche en textes⁸ constituait un précieux instrument de connaissance. Le Grand Palais a reçu, lui, une exposition importante consacrée à *L'art européen à la Cour d'Espagne au XVIII^e siècle*: elle s'attachait à un moment de l'art de l'Espagne qui a été longtemps négligé

entre Velasquez et Goya — et qui est cependant fort intéressant; il offre cette particularité que, plus encore qu'auparavant, ce ne sont pas seulement des Espagnols qui sont à l'œuvre, mais aussi des Italiens et des Français, ce qu'expliquent aisément les données de la conjoncture dynastique de l'Espagne à cette époque; le panorama de l'exposition, que jalonnaient des peintres comme Melendez, Watteau, Tiepolo et qui débouchait sur le premier Goya, était vaste, riche et séduisant.

La France a fourni, quant à elle, la matière d'un assez grand nombre d'expositions. L'une d'elles, au Petit Palais, couvrait plusieurs siècles, *Peintres de fleurs en France du XVII^e au XIX^e siècle*; elle illustrait un genre de peinture auquel les artistes français ont été attachés avec continuité; le choix n'était pas très ample, ce qui évitait le risque de monotonie, mais il était de belle qualité et, s'il ne permettait pas de renouveler les connaissances, il pouvait susciter la délectation. Le XVII^e siècle en tant que tel n'est apparu qu'à travers une exposition de portée limitée, la présentation particulière par le Musée du Louvre d'un tableau lui appartenant, *L'Enlèvement des Sabines de Poussin*, entouré de tous les éléments susceptibles de le faire mieux comprendre. C'est le XVIII^e siècle français qui a été de beaucoup le mieux servi par les expositions parisiennes de 1979. La manifestation majeure a été la grande rétrospective de *Chardin* au Grand Palais; cet ample rassemblement de peintures, auquel avaient contribué beaucoup de musées provinciaux ou étrangers ainsi que de nombreux collectionneurs, a fait connaître des tableaux rarement ou même jamais exposés et a permis de prendre une vue plus ample et plus diverse de l'art de Chardin, en montrant certains côtés de son œuvre qui ont été parfois négligés au profit des aspects plus répandus et plus familiers au grand public; l'hommage rendu au peintre a été ainsi double, car la belle qualité des tableaux consacrait sa gloire et leur diversité enrichissait la connaissance qu'on avait de son art⁹. Un autre grand peintre du XVIII^e siècle a été aussi à l'honneur, mais dans des limites plus modestes: le Louvre, en effet, a présenté *Le Louvre d'Hubert Robert*, c'est-à-dire tout un ensemble de peintures et de dessins se rapportant à l'activité que le peintre déploya au Louvre comme conservateur des collections et qui tourna essentiellement autour de la Grande Galerie; l'exposition permettait d'étudier d'une manière exhaustive un aspect important de la carrière d'Hubert Robert et elle était ainsi fort intéressante, aussi bien pour la connaissance du peintre que pour l'histoire du Musée. Deux autres expositions ont été consacrées à des architectes. L'un d'eux est connu des historiens d'art et du public depuis longtemps, mais ce n'est qu'un aspect de son œuvre qui était évoqué: *Ledoux et Paris*, en effet, montrait à la Rotonde de la Vilette œuvre de l'architecte lui-même — les constructions que Ledoux avait édifiées à Paris ou dans

la région et qui ont en grande partie disparu; c'étaient des demeures — hôtels, immeubles ou châteaux — et des bâtiments administratifs, parmi lesquels se distinguaient la série des Propylées, c'est-à-dire des 55 bureaux de l'octroi, dont il ne subsiste plus aujourd'hui que quelques-uns; cette exposition documentaire aura été fort utile à la connaissance du grand architecte néo-classique. *Charles de Wailly* est, lui, beaucoup moins présent à la mémoire et l'exposition présentée à l'Hôtel de Sully révélait un nombre important de dessins, qui témoignaient de la diversité de son activité: constructeur de châteaux et de maisons, arrangeur et décorateur d'églises, architecte et décorateur de théâtres, urbaniste, il apparaît comme un témoin significatif du « siècle des Lumières » et comme un artiste chez qui le néo-classicisme s'unissait à une imagination vive et parfois même débordante. C'est à un écrivain du même temps, *Voltaire*, que la Bibliothèque Nationale a consacré une ample exposition¹⁰; des gravures et d'autres œuvres d'art s'y mêlaient aux documents pour illustrer d'une façon très complète les moments et les aspects de la vie, de l'activité et de l'œuvre du grand écrivain, qui tint une si large place dans la France et dans l'Europe de son temps; le parcours de l'exposition, combinant, l'ordre chronologique et l'insistance sur les points forts de la personnalité de l'homme et de l'écrivain, était vivant et suggestif; la connaissance de Voltaire s'est trouvée précisée et approfondie par cette exposition du bicentenaire de sa mort.



Pour le XIX^e siècle, l'année 1979 a été dominée par la grande exposition de *L'Art en France sous le Second Empire*, au Grand Palais. Elle couvrait une époque charnière de l'art français, particulièrement riche et diverse, car on voit s'y rencontrer des courants nombreux, qui tantôt prolongent le passé, tantôt expriment le moment présent, tantôt annoncent l'avenir; et c'est cette diversité même, plus grande à ce moment-là qu'en beaucoup d'autres temps, qui fait la spécificité de l'époque. L'exposition, très ample, présentait des témoins de tous les domaines de la création artistique et de toutes les tendances, aussi bien celles qui avaient la faveur des classes dominantes que celles dont l'orientation était indépendante ou marginale; les œuvres de haute qualité ne manquaient pas, mais aussi celles d'un moindre niveau, qui étaient là pour leur valeur significative. L'exposition aura ainsi permis de mesurer l'importance d'une époque souvent méconnue et les introductions et notices du catalogue aident à faire le point avec intelligence et précision¹¹.

D'autres expositions, parfois importantes, ont illustré des aspects particuliers de l'art du XIX^e siècle, soit en France, soit dans d'autres pays. L'exposition *Le « Gothique » retrouvé*, à l'Hôtel de Sully, concernait l'Angleterre et l'Allemagne en même temps que la France; elle évoquait, par les œuvres les plus diverses, ce moment important et curieux de l'histoire du goût, qui a ressuscité, entre le milieu du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e, l'art gothique, non seulement comme objet d'étude et de dilection, mais aussi comme modèle suscitant des pastiches, surtout dans l'ordre de l'architecture, mais aussi dans les autres domaines de l'art; l'exposition, en illustrant les divers aspects de ce mouvement, apportait une contribution importante à l'histoire de la culture occidentale. C'est un autre domaine de l'architecture que faisait

découvrir l'exposition du Centre d'information et de documentation du bâtiment, *Les Châteaux de l'industrie*: elle montrait des images des usines du Nord de la France, témoignant ainsi de l'intérêt que l'on porte maintenant aux créations de l'architecture industrielle. D'autres expositions ont été consacrées à la peinture: au Musée des arts décoratifs *La Famille des portraits* retraçait avec un bonheur inégal l'histoire d'un genre particulièrement florissant au XIX^e siècle; la Galerie du Fleuve offrait un choix intéressant de tableaux de *L'École de la nature inspirée par Barbizon*, tandis que la Galerie Arts contemporains présentait *Cinquante dessins et aquarelles de Degas à Mathieu* et que la Galerie Schmit avait réuni un ensemble important de *Maitres français. XIX^e—XX^e siècles*, où les œuvres de grande qualité ne manquaient pas, illustrant les aspects divers d'une grande époque. Les arts populaires ont été assez bien partagés: l'Institut Goethe a présenté une collection de *Peinture sous verre*, un genre qui a fleuri au XIX^e siècle dans beaucoup de pays d'Europe; le Musée des arts et traditions populaires a organisé une intéressante exposition sur le thème *Se vêtir au Québec. 1850—1910* et, surtout, il a illustré *Religions et traditions populaires* par un ensemble important d'œuvres et de documents, qui montraient d'une façon très suggestive comment la religion avait été vécue, principalement dans la France du XIX^e siècle, par les diverses catégories de la population: c'était un aspect important de la culture française qui était ainsi saisi sur le vif et évoqué avec une intelligente précision.

Quelques personnalités ont eu les honneurs d'expositions particulières et certaines de ces manifestations méritent une bonne place dans les activités de l'année. À l'Hôtel de Sully a été présenté l'œuvre de *Victor Horeau. 1801—1872*; il s'agissait d'un architecte méconnu, qui a été un véritable précurseur dans le domaine de l'architecture du fer, mais qui a joué de malchance, car ses projets ont été souvent mis à profit par d'autres, à qui la gloire en est revenue; il méritait bien qu'une présentation de ses dessins permette de lui rendre justice, tout en marquant avec les nuances qui convenaient les limites exactes de son importance historique: c'est ce qu'a fait avec pertinence l'exposition de l'Hôtel de Sully. Une autre manifestation a rendu hommage à un des grands artistes du siècle, Daumier, mais à un côté seulement de son œuvre: c'est en effet *Daumier sculpteur* qu'ont choisi les Galeries Sagot-Le Garrec et Marcel Lecomte, en montrant, dans un environnement de gravures correspondantes, l'une les bustes des parlementaires, l'autre les figurines et autres sculptures¹²; c'est donc tout l'œuvre sculpté de Daumier qui était ainsi présenté et une partie des pièces était pratiquement inconnue du public, notamment les exemplaires originaux en terre crue colorée des bustes des parlementaires, qui étaient tout à fait saisissants; la sculpture de Daumier relève du très grand art et cette exposition d'ensemble aura vraiment marqué l'année 1979. C'est à un photographe, *Victor Regnault. 1810—1878*, que le Musée des arts décoratifs a dédié une exposition; ce grand savant ne fut photographe que par surcroît, mais sa valeur à ce titre particulier était reconnue puisqu'il fut le premier président de la Société française de photographie, et les paysages et surtout les portraits qu'il a laissés sont de grande qualité. Le Musée Hébert a réuni, en complément à la grande

exposition du Second Empire, un petit ensemble d'œuvres tirées de son fonds ou prêtées sur le thème de *Hébert et le Second Empire*. Au Musée des arts décoratifs on a pu faire connaissance avec l'œuvre d'un maître important de la peinture symboliste en Belgique, *Fernand Khnopff*: c'était une exposition assez ample, où l'on pouvait suivre à travers des tableaux et des dessins significatifs et souvent attachants, le parcours de cet artiste raffiné, avec l'aide d'un catalogue bien documenté¹³. D'un autre peintre symboliste, *Odilon Redon*, la Galerie «Le Bateau lavoir» a montré un choix modeste mais bon de dessins et de lithographies chargés comme il convenait de résonnances mystérieuses, tandis que la Galerie «La Cave» présentait un séduisant ensemble de *Johannes Ten Cate*, paysagiste hollandais chez qui l'impressionnisme se nuancait de symbolisme. En cette année 1979, *Félix Vallotton* s'est trouvé particulièrement mis à l'honneur: une importante exposition d'ensemble a été accueillie au Petit Palais¹⁴, donnant ainsi l'occasion à la France, après la Suisse et l'Allemagne, de prendre une juste mesure d'un artiste qui suscita souvent des réticences plus ou moins vives; la diversité des œuvres — peintures, dessins, gravures — et l'équilibre chronologique de leur choix illustraient avec évidence l'évolution de l'artiste et témoignaient à la fois de la variété de ses recherches et de la constance de certains traits majeurs de sa personnalité; il s'avère un artiste inclassable, qui a suivi, bien sûr, parfois des chemins parallèles à ceux de ses amis, mais qui a préservé une originalité irréductible et affirmé une rigoureuse maîtrise; la Galerie Sagot — Le Garrec a organisé, au même moment, une présentation importante de gravures de Vallotton et cet aspect de son œuvre méritait d'être ainsi mis en vedette, car il est peut-être celui qui a manifesté avec le plus de décision l'acuité et la densité de son art.

Quelques expositions ont concerné des personnes autres que des artistes, mais liées tout de même au monde de l'art. *Joris-Karl Huysmans*, présenté par la Bibliothèque de l'Arsenal, a même touché largement à l'art par son activité de critique de la peinture ancienne et moderne, qui est une manifestation essentielle de sa personnalité; l'exposition, dans le déroulement des moments successifs de sa vie, illustrés par de nombreux documents et quelques œuvres d'art, faisait un sort particulier au critique d'art, dont on ne peut d'ailleurs apprécier vraiment l'apport qu'en le reliant à ses créations romanesques et à son itinéraire spirituel. La personnalité de *Georges Clémenceau*, que le Petit Palais a commémoré à l'occasion du cinquantenaire de sa mort, a fait aussi large place à l'art et, parmi les œuvres artistiques qui, conjointement avec les documents, illustraient les moments successifs de sa carrière, une bonne part montraient en Clémenceau le collectionneur d'objets d'Extrême-Orient, l'amateur d'art et l'ami de Monet. L'exposition *Images de Jeanne d'Arc*, organisée par la Monnaie, concernait en fait surtout le XIX^e siècle, bien que le personnage commémoré appartint au moyen âge: c'est en effet au XIX^e siècle et au début du XX^e que s'est développée surtout l'iconographie de Jeanne d'Arc, même si les siècles antérieurs en offrent de curieux témoins; l'exposition était très ample et comportait évidemment beaucoup de pièces qui relevaient essentiellement de l'iconographie historique, mais les œuvres d'art, de

genres divers, y étaient tout de même nombreuses.



Les manifestations tournées vers le XX^e siècle ont été dominées par la monumentale exposition *Paris-Moscou. 1900-1930*, présentée au Centre Beaubourg. Elle était conçue avec ampleur, une ampleur peut-être excessive, en ce sens qu'elle débordait parfois quelque peu le thème choisi, si on entendait celui-ci dans sa signification stricte, et cette surabondance risquait de diminuer un peu l'impact de l'exposition, surtout pour des visiteurs insuffisamment avertis. Mais ce vaste rassemblement d'œuvres et de documents éclairait bien certains parallélismes et certaines relations entre l'activité artistique française et celle de la Russie d'avant et d'après la révolution de 1917 et il avait le mérite de couvrir l'ensemble des arts, y compris le cinématographique, le musical, le théâtral et le littéraire ; l'exposition présentait ainsi un double panorama de la culture artistique du premier tiers du siècle, vu dans la perspective d'une confrontation entre les deux grands foyers d'art qui furent alors Paris et Moscou ; et elle révélait au public, par les envois soviétiques, beaucoup d'œuvres éminentes, françaises ou russes, qui jusqu'alors demeuraient plus ou moins secrètes pour le public français ; le catalogue, avec ses textes et ses très nombreuses illustrations, perpétuera bien le souvenir de cette ambitieuse manifestation¹⁵. L'exposition du Centre Beaubourg trouvait un complément - fort utile, car elle était sur ce point important quelque peu déficiente - dans celle qu'avait organisée la Bibliothèque Nationale sur *Diaghilev. Les Ballets russes* ; elle était abondante et choisie.

D'autres expositions ont évoqué aussi des terres étrangères : celle de l'*Atelier d'Art Graphique Danois* à la Maison du Danemark et celle des *Petites formes de la sculpture polonaise contemporaine* à l'Institut polonais. Le Centre Beaubourg, lui, a rassemblé quelque temps une série de *Peintures murales exécutées pour l'exposition de 1937* : exhumation intéressante et opportune. D'autres expositions se sont proposées de rappeler l'activité de certaines personnalités liées au monde des arts : c'est ainsi que le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a présenté les travaux de *L'Atelier Lacourrière-Frelaut*, qui a depuis 50 ans imprimé tant de livres et d'estampes pour les principaux peintres-graveurs de notre temps ; il a en même temps rendu hommage à l'activité de la Galerie Pierre, où, entre les deux guerres et après la guerre, s'est déroulée *L'Aventure de Pierre Loeb*, conduite pour défendre et promouvoir beaucoup d'artistes du XX^e siècle parmi les meilleurs ; au Centre Beaubourg, c'est à un homme qui aborda l'art à la fois comme administrateur et comme critique qu'était rendu un juste hommage à la faveur d'une exposition qui lui était consacrée, sous le titre *L'Oeil double de Gaëtan Picon* ; la Galerie Isy Brachot et la Galerie de Seine, en exposant sous le titre *Le Musée volé* un certain nombre de toiles, entendaient mettre en évidence les choix d'un critique, Michel Lancelot.

Les Salons annuels ont ménagé en 1979, outre l'ample déroulement des œuvres de leurs exposants habituels, quelques présentations particulières qui n'étaient pas dépourvues d'intérêt : le *Salon 1979* a montré un choix de peintures d'artistes allemands et autrichiens actuels cherchant leur inspi-

ration dans le fantastique ; le *Salon des Indépendants* a évoqué largement, sous ses aspects divers, l'art des années 20, c'est à dire des « années folles », et il avait rassemblé à cette fin beaucoup d'œuvres de qualité ; le Salon d'Automne a voulu célébrer l'activité qu'il a déployée depuis sa naissance et il a été ainsi conduit tout naturellement à présenter un ensemble important de peintures des « Fauves », qui s'étaient manifestés publiquement en son sein à l'automne 1905 ; il montrait d'autre part un choix de sculptures créées entre 1925 et 1950.

Ce sont, comme toujours quand il s'agit de l'époque contemporaine, les expositions individuelles qui l'ont emporté en nombre ; elles ont été, naturellement, d'un intérêt inégal. Il en est une qui s'est imposée, celle de *Magritte* au Centre Beaubourg ; elle avait été conçue comme une vaste rétrospective et elle comportait un nombre d'œuvres important pour toutes les époques de la carrière du peintre¹⁶ ; l'on pouvait ainsi prendre de son œuvre une vue plus nuancée qu'on ne l'a parfois ; l'art de Magritte est loin, en effet, d'être tout d'une pièce, car il ne s'est pas installé d'emblée dans le surréalisme et, par la suite, il a connu parfois des inflexions qui l'en éloignaient ; l'exposition était donc fort instructive et les séductions irréductibles de l'art de Magritte s'y répandaient à profusion ; la petite exposition *Magritte* de la Galerie Isy Brachot ajoutait quelques belles œuvres à l'ample assemblée du Centre Beaubourg. Ce sont, à l'exemple de Magritte, les peintres qui ont fourni le plus gros contingent aux expositions d'artistes contemporains, et parmi eux les étrangers ont été nombreux. Le Centre Beaubourg a présenté un des artistes du Bauhaus, et le titre de l'exposition, *Johannes Itten et son enseignement*, indiquait bien la double perspective dans laquelle était conçue l'exposition. De *Morandi*, la Galerie Berggruen a montré 50 gravures, ce qui était une manière séduisante d'aborder l'art du maître bolognaise ; c'est un ensemble restreint, mais largement dispersé dans le temps, que la Galerie Flinker offrait d'un autre peintre italien, *Magnelli* ; Italien aussi *Cremonini*, dont la Galerie Claude Bernard exposait des peintures récentes, d'une qualité et d'une force particulières ; *Piero Dorazio*, homme de l'Italie centrale mais grand voyageur, a été montré par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris ; *Pasolini* le cinéaste a été présenté à l'Institut italien au cours d'un colloque, qui a donné l'occasion d'apprécier un aspect moins connu de son œuvre, les dessins. À côté du groupe italien, l'Amérique latine a été assez largement présente : c'est le Mexicain *Orozco* que le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a célébré, par une rétrospective qui donnait une forte idée de sa peinture, souvent profondément engagée dans les luttes de son temps ; le même Musée a accueilli aussi l'Argentin *Segui*, peintre des parcs nocturnes ; la Galerie Art Curial a montré un ensemble d'œuvres du Cubain *Wifredo Lam*, un des maîtres du surréalisme. D'autres pays ont aussi donné des peintres : les musées soviétiques ont envoyé 30 peintures de *Kandinsky*, qui ont été présentées au Centre Beaubourg, et la venue de ces œuvres a été une aubaine pour le public français, car la plupart d'entre elles - et certaines étaient d'une grande importance - n'avaient jamais été vues en Occident ; le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a montré, lui, un ensemble important de dessins de *Jackson Pollock*, qui permettait d'aborder le grand peintre américain par un côté

un peu inhabituel mais très suggestif ; au même Musée on a pu voir les œuvres d'un Japonais d'une génération plus récente, *Domoto*, peintre de formes colorées subtilement ordonnées.

Du côté des peintres français — de souche ou de résidence — il y a eu quelques expositions notables. *Chagall* a montré à la Galerie Maeght ses peintures récentes, où survivent les fantasmes de son long passé ; *Arpad Szenes* a fait voir à la Galerie Jeanne Bucher un choix d'œuvres expressives de son sens personnel de l'espace ; la Galerie Jeanne Castel a rassemblé des œuvres anciennes de *Fautrier*. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a rendu hommage à *Garbell*, en présentant des œuvres des dernières années de ce peintre russe fixé depuis longtemps en France ; c'est au Centre Beaubourg qu'on a vu les peintures récentes de *Soulages*, fidèle à lui-même ; ce sont aussi des peintures récentes que le Grand Palais a demandées à *Rebeyrolle* pour une exposition qui était ample et diverse. De *Nicolas de Staël* la Galerie Jeanne Bucher a montré 123 dessins, souvent notations cursives, mais vivantes et aiguës ; la Galerie Art France a exposé des œuvres récentes d'*André Marchand*, ainsi qu'un ensemble de peintures de *René Genis*, tandis que « La Galerie » montrait des paysages de *Lakeridou*, Grecque

fixée à Paris. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a rendu hommage à l'excellent peintre lyonnais *Jean Couly* avec des toiles inspirées par les grands chantiers de Lyon, de Paris et d'ailleurs ; et il a rendu hommage aussi à un maître de la photographie, *Robert Doisneau*, chroniqueur des gens qui passent.

La sculpture a eu une part petite, mais belle : la Galerie Art Curial a présenté un ensemble d'œuvres de *Zadkine*, ainsi que les fort attachantes « Archéologies » d'*Igor Mitoraj*, Polonais devenu Parisien ; le Centre Beaubourg a rendu hommage à *Giglioli*, grand sculpteur récemment disparu, et, d'un autre maître de la plastique contemporaine, *Hajdu*, il a montré des œuvres sur papier. La part de l'architecture a été plus réduite encore, mais elle comportait de grands noms : de *Le Corbusier* la Fondation Le Corbusier a présenté des estampes originales, qui rappelaient l'universalité de son activité créatrice ; le Centre Beaubourg, enfin, a rassemblé une rétrospective de l'œuvre d'*Oscar Niemeyer*, l'architecte de Brasilia et l'un des maîtres de l'après-guerre : hommage mérité à un artiste génial et persécuté.

René Jullian (Paris)

Notes

¹ *Rodin et l'Extrême-Orient* ; 1 vol. in 8°, 125 p. (179 n°s), 179 ill.

² *Musée du Petit Palais. Catalogue des dessins et peintures de Puvion de Chavannes* ; 1 vol. in 8°, 149 p. (180 n°s), plus de 180 ill.

³ *Sculptures médiévales du Musée Carnavalet* ; 1 vol. in 8°, 299 p. (259 n°s), 259 ill., supplément.

⁴ *Le Siècle de Rubens et de Rembrandt* ; 1 vol. in 8°, 190 p. (130 n°s), 130 ill.

⁵ *Picasso* ; 1 vol. in 8°, 325 p. (691 n°s), 678 ill., plusieurs pl. en couleurs.

⁶ *Avant les Scythes* ; 1 vol. in 8°, 222 p. (255 n°s), nbr. ill.

⁷ *Mer Egée, Grèce des îles* ; 1 vol. in 8°, 245 p. (192 n°s), 192 ill., plusieurs pl. en couleurs.

⁸ *Filippo Brunelleschi. 1377-1446* ; 1 vol. in 4°, 168 p. (217 n°s), nbr. ill.

⁹ *Chardin* ; 1 vol. in 8°, 427 p. (142 n°s), 112 ill., ill. documentaires, plusieurs pl. en couleurs.

¹⁰ *Voltaire* ; 1 vol. in 8°, 244 p. (737 n°s), ill.

¹¹ *L'Art en France sous le Second Empire* ; 1 vol. in 1°. 533 p. (372 n°s), 372 ill. plusieurs pl. en couleurs.

¹² *Daumier sculpteur* ; 2 vol. in 8° 36 n°s et pl., 72 n°s et pl.

¹³ *Fernand Khnopff* ; 1 vol. in 8°, 274 p. (150 n°s), nbr. ill., plusieurs pl. en couleurs.

¹⁴ *Félix Vallotton* ; 1 vol. in 8°, 270 n°s, 103 ill., plusieurs pl. en couleurs.

¹⁵ *Paris—Moscou. 1900-1930* ; 1 vol. in 4°, 580 p., nbr. ill. en noir et en couleurs.

¹⁶ *Magritte* ; 1 vol. in 8°, 293 p. (206 n°s), 206 ill. en noir et en couleurs.

L'abord du phénomène artistique de la perspective de l'histoire des civilisations impose au chercheur d'en examiner les significations dans un cadre plus vaste que celui nécessaire aux analyses de facture strictement stylistique qui font l'objet des préoccupations d'une importante partie de l'historiographie d'art. La mise en évidence des significations plus profondes dégagées d'une lecture plus appliquée de l'œuvre d'art s'avère, certes, difficile. Elle présuppose une familiarité non seulement avec la série dont fait partie l'objet de l'analyse, non seulement avec les situations concrètes où a eu lieu son apparition, non seulement avec le contexte artistique et culturel qu'il a marqué de son empreinte, mais également avec le phénomène historique en ses articulations, en ses aspects de facture politiques, économique, sociale. Et même en ces conditions, l'essai de transformer l'œuvre d'art en un point focal, en un nœud idéal de sens éclaircissants pour ce qu'a signifié la civilisation d'une époque, risque de rester, en l'absence d'une organique et solide connaissance de l'évolution des idées et des mentalités, de leur circulation et leurs métamorphoses, au stade de pure ambition. Le livre récent de Răzvan Theodorescu s'inscrit dans la catégorie des ouvrages, peu nombreux (et pas seulement dans la bibliographie de spécialité de Roumanie), qui, en excédant l'objet déclaré de l'analyse, se constituent en véritables radiographies d'une époque historique. En tant que pièces de résistance, nous citons les deux massives études portant, l'une sur le problème des rapports entre ce que l'auteur définit comme « *Monumentum princeps* » et la genèse des États médiévaux en Europe orientale, l'autre sur les « hommes nouveaux » de la vie publique roumaine au moyen âge, en leur qualité de fondateurs et de créateurs de culture (*Quelques « hommes nouveaux », fondateurs médiévaux*). La première étude donne lieu à de précieuses observations sur le moment et le contexte (qui est celui de la conversion au christianisme et de la fondation « officielle » des États) de l'apparition du « *monumentum princeps* » dans les noyaux génétiques des formations étatiques d'Europe orientale (le premier État bulgare, la Hongrie arpadienne, le grand knezats de Kiev, le royaume de Raska des Némánides) entre le IX^e et le XIII^e siècles. Un pareil « *monumentum princeps* », relève Răzvan Theodorescu, n'était nullement nécessaire dans le cas des Roumains chez qui le christianisme avait pénétré longtemps avant la fondation de l'État, ce dernier événement étant lui-même « le fruit de transformations aux rangs d'une population locale qui avait connu le système des communautés ainsi que les formations politiques pré-étatiques de Dobroudja, de Banat et même de Transylvanie et qui, ayant d'ancestrales racines dans l'Antiquité daco-romaine, était parvenue à se constituer des structures idéologiques, mentales ou esthétiques tranchant d'avec celles des peuples avoisinés à l'espace carpatodanubien » (p. 30). Cependant, avant d'arriver à cette conclusion, l'auteur entreprend de rapides et éloquentes incursions dans l'histoire artistique, politique et culturelle des peuples voisins, en soulignant les parallélismes et les convergences.

L'étude sur les « *homines novi* » du moyen âge roumain est, elle aussi, d'un intérêt exceptionnel, croyons-nous, étant donné que pour la première fois on insiste avec force arguments sur certaines consonances dans l'évolution de la mentalité de quelques groupes sociaux d'Europe. Bien que se manifestant dans des zones géographiques différentes, elles ont un impact en quelque sorte similaire avec la culture et l'art considérés comme attributs indispensables d'une nouvelle position sociale dont ils ont à souligner la noblesse et à glorifier la réputation. Pour les réalités roumaines, la qualité d'« hommes nouveaux » se rattache invariablement, nous dit Răzvan Theodorescu, à des fondateurs, « des fondateurs de dynasties voïvodales ou d'initiateurs des ascensions de familles de boyards qui ont lié leur nom de l'histoire sociale, politique et culturelle de notre moyen âge » (p. 43). Sans recourir à des classifications rigides et en soulignant le fait que les « hommes nouveaux » du moyen âge roumain apparaissent après 1500, dans des circonstances historiques bien précisées, l'auteur nous fait voir comment le goût et la culture du patronage artistique se sont directement impliqués dans la culture des artisans — zoographes et constructeurs —, pénétrant par le truchement des chanceliers et du clergé dans la culture aulique et dans celle populaire. Une pareille étude s'inscrit, avec toutes ses coordonnées, dans une constellation de contributions d'exception d'une facture rapprochée, signées par des noms illustres parmi lesquels nous citerons seulement ceux de Warburg et de Panofsky, de Tenenti et de Gombrich, de Haskell et de Francastel.

La précision et l'amplitude de l'information, ainsi que l'assurance avec laquelle sont maniés les instruments méthodologiques caractérisent aussi bien l'étude dédiée à des pièces d'argenterie et à des bijoux du haut moyen âge balkanique et du Bas-Danube (*À propos de quelques pièces d'argenterie et de parure du premier moyen âge balkano-danubien*) que celui concernant *Le plan triconque dans l'architecture haute-médiévale du Sud-Est*

européen. Abandonnant en cette dernière étude l'oiseuse discussion sur les priorités à gauche ou à droite du Danube, l'auteur s'occupe exclusivement de l'évolution globale des rapports culturels vus à travers le prisme de la migration des formes.

L'idée d'une « vie des formes » pour user de la formule de Focillon, revient par ailleurs avec insistance tant dans l'étude *Autour de la « despoteia » de Mircea l'Ancien* ou sur une insigne sculptée et peinte à Cozia que dans la très suggestive intervention au sujet des *Portraits brodés et interférences stylistiques en Moldavie au temps de Ieremia Movilă et de Vasile Lupu*.

L'idée d'un maniérisme moldave, introduite par l'auteur en ce dernier article, aussi paradoxale qu'elle puisse paraître, car elle se réfère à un registre stylistique autre que ce qu'on entend couramment par ce terme, peut être, selon nous, acceptée. Elle se rapporte à un « classicisme » antérieur, ayant lui-même un caractère spécifique autochtone. Il est probable que cette notion aussi, à l'instar d'autres employées par l'auteur dans l'esprit de la foi en un cycle existentiel des formes artistiques, fera carrière. Cependant, à ne pas être utilisées avec le discernement dont fait preuve le livre en discussion, elles risqueraient fort de produire d'inutiles confusions.

Pour l'histoire de l'art médiéval roumain tout comme pour la méthodologie de notre histoire de l'art en son ensemble, l'ouvrage de Răzvan Theodorescu constitue désormais un obligatoire point de référence.

Grigore Arbore

R. BRYKOWSKI, T. CHRZANOWSKI, M. KORNECKI, *Sztuka Rumunii*, Warszawa, Ed. Ossolineum, 1979, 207 p. + 359 ill. + 1 carte

Avec le livre *Sztuka Rumunii*, ayant pour auteurs R. Brykowski, T. Chrzanowski et M. Kornecki, vient de paraître le premier ouvrage important, du fait qu'il embrasse tous les domaines de l'art roumain, publié à l'étranger. Fruit d'un accord scientifique entre les Académies des Sciences de Pologne et de Roumanie et des recherches passionnées entreprises pendant de longues années par les auteurs dans différentes zones de la Roumanie, le livre offre un panorama de l'art et de l'architecture roumains, remarquable de compétence et de rigueur scientifique. Le fait même d'avoir désiré offrir aux lecteurs, spécialistes ou simples amateurs d'art, polonais ou de partout ailleurs, un ouvrage de synthèse complet, comprenant origines et évolution de l'art, soulignant avec un subtil discernement les détails caractéristiques, en connaisseurs avisés, honore les auteurs. Ils ont réussi à saisir les traits qui font des œuvres d'art roumaines des valeurs dignes d'entrer dans le circuit universel de la culture et, d'autre part, de donner aux lecteurs l'envie de connaître les trésors d'art de la Roumanie.

Le livre contient en outre d'utiles indications bibliographiques, un index des localités et de nombreuses illustrations d'excellente qualité.

Les chercheurs roumains qui ont prêté leur concours aux collègues polonais durant leur travail en Roumanie leur en savent gré pour cette réussite.

Maria Elena Enăchescu

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, *Mondrian*, Bucarest, Éd. « Meridiane », 1979, 33 p. ill. + 58 reproductions, partiellement en couleurs (Collection « Clasicii picturii universale »)

L'une des études les plus intéressantes d'art contemporain parues en Roumanie en 1979 est sans doute le texte sur Mondrian, signé par Victor Ieronim Stoichiță, dans l'album dédié au peintre hollandais par les éditions « Meridiane ».

Cependant, il ne s'agit pas, comme on pourrait s'attendre, vu le caractère de vulgarisation de la respective collection — l'une des plus connues — d'un texte d'information historique ou d'une banale biographie, ni d'une prétentieuse et à tout prix érudite « introduction à » ou d'une ésotérique et archispécialisée « exégèse de spécialité ». En choisissant, *cum grano salis*, des éléments et des arguments de toutes ces optiques critiques, V. I. Stoichiță s'est proposé de nous donner un texte-synthèse, concentré, il est vrai, dans un espace typographique réduit par comparaison aux longs textes sur l'art moderne auxquels nous avons été habitués, une synthèse-essai sur l'art contemporain, avec ses prémisses et, surtout, ses justifications axiologiques finales.

Mondrian est analysé, expliqué et compris à travers l'art abstrait en général, tandis que l'art abstrait (et, par extension, l'art contemporain en son entier) est à son tour analysé, compris et justifié à travers l'exemple de Mondrian. L'étude débute comme un « procès d'intention » pour finir comme un plaidoyer. Dès le commencement, Mondrian est placé dans un contexte : un très bref historique des moments essentiels, des « nœuds » capitaux d'évolution de la peinture abstraite, offre les données fondamentales de la discussion et trace les voies analytiques et critiques, ainsi que les arguments qu'on s'est proposé de suivre. Les trois initiateurs de la peinture abstraite, Kandinsky, Malévitch et Mondrian, sont analysés pas tellement d'un point de vue purement plastique, de leur évolution individuelle, que de celui plus général et de beaucoup plus important pour l'histoire de la culture, de la « problématique humaine » de leurs œuvres, de la réponse trouvée et proposée pour une « justification humaine de l'art » et, implicitement, du rôle de l'art dans la société, au moment culturel respectif, et dans une perspective permanente. La thèse de l'étude, explicitement exposée dans ses préliminaires, s'oppose d'une façon déclarée à la fameuse théorie énoncée par Ortega Y Gasset de la « déshumanisation de l'art » et de son aliénation, dans sa phase moderne, des buts humanistes qui lui sont structuraux en tant que phénomène social et culturel. De cette plate-forme théorique, la discussion des trois « coryphées » de la peinture abstraite se situe plutôt dans le domaine de la philosophie de la culture que dans celui de l'exégèse formelle de stricte spécialité.

À chacun des trois peintres il a été dédié une très brève « étude dans l'étude » (en réalité des synthèses d'ouvrages plus anciens et beaucoup plus développés de l'auteur). Ainsi, l'œuvre de Kandinsky est expliquée (disons plutôt justifiée) comme une « dévalorisation consciente et délibérée de l'art traditionnel » et implicitement de son image conventionnelle donnée à la réalité (argument axiologique) et non comme une gratuite « renonciation à l'objet » (argument formel). La problé-

matique totale de l'« image vraie » du réel est corrélée avec la renonciation au mode traditionnel de concevoir la forme, renonciation qui est une « conséquence et non une cause » de la disparition de l'objet de la peinture. L'œuvre d'art est conçue par conséquent pas tellement comme résultat du besoin d'exprimer la « nécessité intérieure » en tant qu'unique exigence de la non-falsification du réel : pas de réponse stéréotypée, ni de schéma donné, ni d'image préfabriquée d'une harmonie illusoire de la réalité, mais une façon d'aborder le problème de cette réalité, de trouver ou d'avoir l'intuition des « lois nouvelles dans un monde du devenir ». En tentant l'expression de cette résonance intérieure du réel, équivalant par là au « vrai réalisme », en acceptant avec tous les risques la lucidité et l'« informel » pour conditions de la destruction de la forme traditionnelle, le problème de cet art devient la communication. À défaut de la codification institutionnalisée du réel, communication non refusée par Kandinsky qui la met sous le signe fécond de l'incertitude.

Si chez Kandinsky la peinture abstraite apparaît d'une révolte contre la forme traditionnelle, d'une « destruction » de l'image traditionnelle du réel, en dernière instance d'une soif d'un plus de vérité sur la relation homme-univers, chez Kasimir Malévitch la peinture abstraite vient du désir contraire d'offrir, d'être « une image du Monde ». Non par la destruction mais par l'« amplification » de l'objet de l'image depuis le concret déterminé à l'abstraction généralisatrice, donc de la perte par « exagération » de l'image traditionnelle, limitée et fautive dans sa détermination multiple. L'abstraction apparaît chez Malévitch du désir d'atteindre un maximum de « force de représentation », de l'art, le pouvoir de représenter le « Tout », la réalité cosmique, la nouvelle dimension du monde, réalité « totale » qui, évidemment, est exempte de déterminations et d'images, qui est « non objectuelle ». Une existence totale, un « art universel », voici les prérogatives qui conduisent à cette « Forme-zéro », « le rien révélé ». Le statut de l'art est mis en problème cette fois pas l'hypertrophie de ses possibilités et limites.

De la perspective de ces analyses plastiques avec une visible teinte axiologique, l'auteur argumente le fait évident que des trois initiateurs de la peinture abstraite, Mondrian seul nous permet d'observer et d'analyser dans son œuvre les phases d'un processus progressif d'« abstraction » du réel en voie de « purification » jusqu'au stade où il devient « forme essentielle ». En conclusion, ni « destruction », ni « amplification » mais « réduction à l'essentiel » de la réalité. De cet angle, la peinture de Mondrian pourrait être considérée comme « la plus traditionnelle » des trois poétiques abstraites exposées, dans la mesure où elle porte à la perfection et épuise la longue tradition de l'image européenne depuis la Renaissance au XX^e siècle, y compris la période expressionniste et cubiste, phases nettement circonscrites dans l'évolution de Mondrian, consommées et dépassées. Selon une citation très suggestive des écrits de Mondrian lui-même, « l'art figuratif de nos jours est le résultat de l'art figuratif du passé alors que l'art non figuratif est le produit de l'art figuratif d'aujourd'hui », étant l'ultime expression possible dans l'histoire de l'art ».

À partir de ces données, la peinture de Mondrian devient exemplaire, dans tous les sens du terme. Elle s'épure consciemment et par degrés évolutifs

décélables, du « naturalisme » incriminé de l'image traditionnelle et même de celle cubiste (la volumétrie, la matérialité, les rappels mimétiques) pour devenir « pure manifestation de l'esprit », forme essentielle des objets du monde.

Résultat « d'une méditation sur la culture », la peinture de Mondrian et des deux autres peintres analysés est également produite par « une méditation sur la nature ». L'analyse détaillée et profonde « intentée » par V. I. Stoichiță à la célèbre série des « Arbres » de Mondrian vient confirmer que la différenciation des deux types de méditation est arbitraire et plutôt opérationnelle dans le plan théorique, la « dénaturalisation » du motif ayant lieu parallèlement à son « épuration » l'essence spirituelle. L'image de Mondrian tendra sur tous les plans à devenir une « harmonie-modèle du monde visible », instituant une « équivalence d'essences de l'art avec la totalité du réel ».

Le but final d'une telle démarche « prétentieuse » et « dangereuse », malgré son hermétisme prononcé — qui lors de la réception fait nécessairement appel à la présence d'une herménautique — est une valeur humaine suprême : l'harmonie, l'art en tant que modèle accompli d'humanité supérieure. En ce point de la démonstration l'auteur introduit dans la discussion le problème de l'enveloppe symbolique de l'œuvre de Mondrian. Il y a, ainsi qu'en témoignent les nombreux écrits du peintre, une armature philosophique de son esthétique : l'essence du réel serait de nature « métaphysique et érotique », un Éros universel (en réalité l'essence harmonique de l'univers) conditionne l'essence harmonique du réel, accessible non seulement par « dénaturalisation » ou « épuration formelle » mais aussi par la ré-actualisation d'une forme symbolique originaire. V. I. Stoichiță argumente l'existence d'un « primitivisme » qui chez Mondrian n'est pas simpliste et extérieur mais « d'exception », pour lequel l'acte artistique permet le contact direct et continu avec cette essence harmonique du monde, ce qui expliquerait comme une « gestualité rituelle » la répétition du même schéma plastique, d'une façon prolongée et compacte, dans l'œuvre du peintre. À ce point de vue, la série des « ovales » peut être considérée le premier abord de la « variation autour d'une forme originaire ». Ici l'auteur fait une brève digression dans l'histoire et la signification de quelques-uns des motifs caractéristiques de Mondrian, l'ovale, l'arbre, le carré, toutefois sans exagérer, comme c'est le cas pour la plupart des autres écrits dédiés à Mondrian, leur importance symbolique dans le contexte de l'œuvre et se maintenant dans les limites permises par les œuvres elle-mêmes et par le peintre dans ses écrits. « La peinture de Mondrian n'est pas une peinture symbolique ou allégorique mais une peinture d'archétype », déclare quelque part l'auteur, pour lequel de parcellaires interprétations ne sauraient avoir qu'une valeur « d'équivalence métaphorique ». De même que ni la théosophie (avec laquelle l'artiste a coqueté un temps), ni la logique stricte, cartésienne, ne sauraient expliquer cette peinture, penchée, nous dit V. I. Stoichiță, au-dessus des racines de la forme.

Néanmoins, l'art de Mondrian ne peut pas être considéré un « art artistique » (Ortega y Gasset) ou « de l'art pour l'art » aussi bien pour ce qui est de ses réalisations que de ses intentions. Ayant conçu l'acte artistique comme une « re-création à travers l'art de l'unité essentielle du

monde », (argument axiologique) l'œuvre devient une « présence manifeste de l'ordre du monde », elle est « une réalité pure », une « épiphanie du Cosmos ». Les propres textes du peintre servent on ne saurait mieux l'argumentation. D'un caractère délibérément concluant, conçue par le peintre même comme « une conclusion de l'art européen », l'œuvre de Mondrian se maintient dans la ligne d'une tradition spirituelle profondément *humaniste* tant par les idéals que par les illusions, dirions-nous. Par l'envergure mais aussi par les limites.

Nous faisons, à notre tour, une sélection parmi les arguments de cette thèse « humaniste » de principe de l'étude. En poursuivant l'harmonisation des contraires, en permettant le contact avec l'essentiel, en offrant « la beauté plastique pure » — équivalent de ce qui en philosophie pourrait s'appeler la Vérité — l'art demeure selon Mondrian le moyen suprême « d'éliminer le tragique » de la vie, de conférer de l'harmonie à l'existence. Mondrian vise plus haut même que pourraient le permettre les conditions constitutives de l'art, il tente, nous dit l'auteur, une « humanisation de l'art » et « un esthétisme de l'humain » à travers l'interaction perpétuelle entre l'existence humaine et la forme artistique, construisant une propre « vision utopique », d'un pan-esthétisme qui par son extrémisme est unique dans l'histoire culturelle du thème. Mondrian conçoit une « civilisation des relations pures », un État futur parfait, où l'homme aura atteint sa propre essence humaine et où — comme une conclusion finale et logique — l'art n'existera plus car il se déversera entièrement dans la vie. Paradoxalement cette société esthétique d'où « manque l'objet esthétique même » et cet art de Mondrian « ultime possibilité d'expression totale du réel », formes de « palinogenèse sociale », constituent en leur essence utopique et absolutiste une limite (supérieure) de la culture européenne. Mais c'est justement dans leur qualité de limite, peut-on déduire du texte, que réside leur valeur modélisatrice et exemplaire.

Mondrian demeure en essence un artiste avec une conception encore « profondément figurative » dans le plan plastique, de même que dans celui idéologique ou philosophique il appartient avec toutes ses racines au romantisme — et voici une idée très importante pour la thèse même de l'étude brièvement argumentée dans le texte (mais développée dans une étude antérieure de l'auteur) — tant par sa vision intellectualiste exacerbée de l'art que par son panesthétisme et même, dirions-nous, par les thèmes choisis dans son évolution formelle.

L'étude de V. I. Stoichiță, résumée ici dans ces thèses principales, évolue sur tout le parcours à l'encontre des types d'exégèse consacrés à l'art moderne: elle part d'une analyse « d'intention », idéologique, vers l'analyse plastique, formelle, et pas inversement. Les données historiques et biographiques n'interviennent qu'en tant qu'arguments d'une histoire significative de l'esprit plastique de Mondrian et, par généralisation, de l'esprit artistique contemporain. Si dans ses études antérieures consacrées au sujet V. I. Stoichiță développait des analyses psycho-linguistiques extrêmement intéressantes sur les peintres et la peinture abstraite (voir *Un essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Beaux-Arts, XIII, 1976) ou d'érudites analyses généti-

quement formelles des sources et des significations de l'œuvre de Mondrian (voir *Mondrian e la civiltà delle « Relazioni pure »*, in *Columna, Annuario dell'Accademia di Romania*, Rome, 1972), ce que l'auteur tente dans la présente étude est une synthèse des procédés critiques, évitant les excès exégétiques de toutes sortes et proposant une herméneutique de l'art moderne d'une évidente teinte philosophique.

Différent des monumentaux et archiérudits tomes dédiés à Mondrian par des auteurs aussi célèbres qu'un Michel Seuphor, un Carlo Ragghianti ou un H. L. Jaffé, auxquels ce n'est pas l'information qui manque mais la nécessité intérieure d'introduire cette information et son sujet dans un circuit plus général de valeurs, celui de la culture contemporaine, l'étude de V. I. Stoichiță soutient, dans l'intention et, en partie, dans la réalisation — étant, forcément limitée par le nombre de pages du texte — la thèse d'une supervision de l'art contemporain, pas seulement du point de vue de ses lois intérieures ou de celles de son domaine culturel, mais de la perspective du tout, de la totalité spirituelle contemporaine, de la perspective d'une philosophie de la culture contemporaine. Commencée par une parabole, continuée comme un texte d'histoire et de philosophie de la culture, comme une recherche scientifique correctement appliquée à un fait de culture, tout d'abord, et en même temps plastique, l'étude de V. I. Stoichiță finit par une parabole: elle devient en fait, tout en gardant les apparences du détachement, un plaidoyer parfaitement argumenté, il est vrai, mais aussi subjectif, impliqué, engagé de l'humanisme d'essence (de prémisses et de buts, de forme et de contenu) de l'art contemporain, par le truchement de l'art de Mondrian avec les intentions, les dilemmes et les problèmes auxquels il s'identifie.

Magda Cârneci

Quelques remarques sur le Catalogue PARIS — BERLIN 1900-1933, RAPPORTS ET CONTRASTES FRANCE-ALLEMAGNE au Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1978

Le fait que depuis plusieurs années déjà les grandes expositions surtout les rétrospectives — sont, pour la plupart, accompagnées de catalogues-recueils d'études, a été gros de conséquences pour les progrès de la recherche historiographique. Théorie et pratique à la fois, ces catalogues, parfois de vrais traités d'histoire de l'art, qui remplacent les exposés sévères par une argumentation visuelle et des commentaires ad-hoc vivaces, remplis de la chaleur de l'expérience sur le vif, ont eu un rôle décisif: par eux, l'histoire de l'art, du moins celle du XIX^e et du XX^e siècle n'est plus celle qu'elle était une trentaine d'années avant. Rapports, hiérarchies et même valeurs ont bougé et bougent encore; les découvertes et les interprétations qui en découlent n'en finissent plus. En ce sens, l'exposition Paris—Berlin 1900—1933 et son catalogue, ainsi que celle qui, à Berlin-Ouest, en 1977, s'occupait des «Tendances des années '20 en Europe », ont remis en question un grand nombre de vérités considérées comme défi-

natives. Par son ampleur et ses recherches dans d'autres domaines que les beaux-arts, le catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou, faite ainsi pour avoir un écho durable et à tout instant vérifiable du point de vue théorique, remet en question l'histoire même de la culture moderne en Europe. En effet, les documents trouvés ou retrouvés, prouvant les rapports entre la culture française et la culture allemande — rapports entretenus par les expositions, les revues, les liaisons personnelles, les groupes et les associations — ne s'arrêtent pas strictement aux faits, événements et œuvres de ces deux pays. Au contraire, le catalogue offre une place considérable aux phénomènes de concentration culturelle et de rayonnement européens qui résultent de l'interférence Paris—Berlin. En ce qui concerne les beaux-arts, ce sont surtout les deux chapitres signés par Kristina Passuth, le premier sur « Le Sturm, centre de l'avant-garde internationale », le second sur « Berlin, point de convergence de l'art est-européen », qui relèvent le rôle des artistes venus des pays de l'Est, émigrés ou étudiants, dans le développement de l'art moderne en Europe. Ce rôle est, comme on le sait, particulièrement important pour certains mouvements dont en premier lieu le constructivisme, le rayonnisme et le mouvement dada, sans toutefois s'épuiser avec ces chapitres, qui, à l'état actuel des recherches historiographiques et esthétiques, ne sont plus censés couvrir totalement le champ de l'expérience artistique au début du XX^e siècle. L'auteur des deux chapitres, en partant quand même de la donnée que cette expérience est définie par les mouvements mentionnés plus haut, réduit le nombre des présences est-européennes autour du Sturm, de la Novembergruppe et à Berlin en général, aux amateurs ou participants constructivistes, dadaïstes et rayonnistes. Il est certain qu'en Hongrie par exemple, le constructivisme de Moholy-Nagy et la revue *Ma* ont mis une empreinte décisive sur la physionomie de l'art hongrois de l'époque. Les choses sont, jusqu'à un certain point pareilles en Pologne, bien que le constructivisme polonais et ses formules aient été puissamment concurrencées par un expressionnisme romantique très caractéristique. Avec la Roumanie, les choses sont plutôt différentes : donc le fait de limiter la présence roumaine à Artur Segal, Maxy et Mattis Teutsch dans les années '20, a pour conséquence un amoindrissement de la portée et des significations de l'activité du Sturm. En respectant trop strictement le système d'opposition des deux noms symboliques Paris—Berlin, système auquel d'autres auteurs ont discrètement renoncé, en y ajoutant par exemple Köln et son mouvement Dada — Kristina Passuth omettait le fait que la première période du Sturm fut surtout une période de collaboration Munich—Berlin, que le rôle de la revue et de son animateur Herwarth Walden doivent être examinés dans le contexte d'un ensemble dont faisait partie, entre autres, la revue *Aktion* de Franz Pfempfert, qui était aussi une revue d'avant-garde, comptant parmi ses collaborateurs un grand nombre d'artistes est-européens. Y avaient été présents avec un grand nombre de gravures Artur Segal et Maxy — ceci avant la fin de la Première Guerre mondiale — ainsi qu'un autre artiste roumain, venant de Sibiu, Gheorghe Mathey, un excellent illustrateur, qui travaillait à Leipzig. Dans cette même *Aktion*, imprégnée d'esprit politique, tout en faisant corps commun avec l'esprit d'avant garde esthétique du Sturm,

plusieurs artistes est-européens, et parmi eux Artur Segal, avaient publié — ainsi que dans le Sturm — des articles polémiques, manifestes esthétiques et de politique sociale à la fois. Il serait pourtant difficile et même hasardé d'affirmer que le constructivisme et l'expressionnisme, avec les éléments futuristes, cubistes et orphistes qui l'ont abondamment nourri, aient été les seuls à marquer l'apport des artistes est-européens, et même l'esprit du Sturm en général. Si l'on analyse le catalogue de l'exposition « Erster deutscher Herbstsalon » de 1913, dont la signification a été maintes fois soulignée, et si l'on y ajoute la liste des invités qui n'ont pas envoyé leurs ouvrages, — parmi eux Brâncuși — on pourra reconnaître que le programme de Herwarth Walden qui rêvait d'accomplir par cette exposition une synthèse de l'art moderne, avait en vue toutes les formes d'expression, picturale surtout, sans en exclure certains aspects postimpressionnistes et postsymbolistes. On connaît d'ailleurs l'écho de l'œuvre de Matisse en Allemagne et dans les pays de l'Est; on connaît aussi le fait que Weisgerber par exemple, ainsi que d'autres « lyriques » de la « Neue Secession », et même du cercle de Kandinsky, — par exemple Gabriele Münter et Marianne Werefkin — étaient considérés par Herwarth Walden comme appartenant aux représentants de la modernité allemande de l'époque. Les mémoires de Nell Walden, la seconde épouse de Herwarth, en parlent clairement. Parmi les artistes qui fréquentaient à l'époque les cafés d'artistes de Munich, elle cite le Roumain Lascăr Vorel, dont l'activité était connue dans l'ambiance de Sturm. En 1916, Vorel présente ses ouvrages à la Galerie Golz, dans la même exposition que Erich Heckel. Vorel vit à Munich; il envoie en Roumanie, pour les expositions de la « Jeunesse artistique » (Tinerimea Artistică) des peintures lyriques qui rappellent le Jugendstil, mais à partir de 1914 son style subit une tournure étonnante : Vorel est maintenant l'un des expressionnistes les plus intéressants de cette période. Ses gouaches en grisaille préfigurent Georg Grosz, en même temps par leurs formes et leur répertoire iconographique. Vorel aime Klee et Kandinsky, il est l'ami de Weisgerber et d'Albert Bloch; il note dans son *Journal* tout ceci et puis ses goûts littéraires, en commençant par Dostoïevsky. Le moment suivant, Berlin dans les années vingt, examiné du point de vue des présences artistiques venues de l'Europe de l'Est, se trouve en effet dominé par le constructivisme et les formes qui lui sont subordonnées. L'exposition de l'avant-garde russe, en 1922, a joué, à cet égard, son rôle.

Pourtant le dadaïsme dans sa variante berlinoise n'est pas moins actif, et, au moins en ce qui concerne les rapports entre les artistes roumains de l'époque et l'esprit de l'avant-garde berlinoise au début des années vingt, ce côté dadaïste fortement empreint de couleur révolutionnaire a été l'un des points de contact les plus fertiles. Artur Segal, bien que ses peintures de l'intervalle 1920—1924 se rapprochent de certains problèmes constructivistes, a des rapports avec les groupes dadaïstes et une influence reconnue sur Raoul Hausmann. À travers lui et par les relations de celui-ci avec les artistes d'origine roumaine demeurant à Paris — Brâncuși et plus tard Marcel Iancu — le mouvement roumain de l'avant-garde des années vingt se découvrira des points communs avec l'esprit dadaïste parisien, mais aussi berlinois et allemand, en général. Hans Richter, par exemple,

Hans Arp et Kurt Schwitters, seront présents dans les expositions et revues roumaines d'avant-garde. Les ouvrages de Maxy sont d'ailleurs éloquentes; les peintures de cette période, au moment où il étudiait dans l'atelier-école de Artur Segal, en plein essor constructiviste, sont bien autre chose que du constructivisme. À tout ceci s'ajoute le fait que Maxy, ainsi que Artur Segal ont participé aux activités de la Novembergruppe, dont le programme gardait, même dans sa seconde phase, une note polémique en même temps qu'un esprit missionnaire exprimé par la devise de l'association: «des contacts affectifs renouvelés avec ceux, de tous les pays, qui pensent et agissent de même façon que nous». La présence de «l'affectivité» dans ce programme prouve assez qu'il ne s'agit pas de superpositions entre le concept de l'avant-garde dans cette période et le concept de l'art moderne hyperrationnel, incarné par le constructivisme. Cette superposition a été faite, surtout à propos de l'art des pays de l'Est dans les années vingt. Une preuve dans ce sens nous est donnée par l'exposition de 1927 qui à Mannheim, réunissait l'art abstrait d'Europe, ensemble synthétique conçu comme une sorte de chapitre provisoirement final, dans un moment dominé déjà par la «Neue Sachlichkeit» et le surréalisme. Les participants à l'exposition, eux-mêmes, venaient de plusieurs directions esthétiques, non seulement des abstraits purs. Nous y rencontrerons à nouveau Artur Segal, qui était déjà l'auteur d'un nombre de livres sur la peinture moderne et les problèmes de lumière (ces livres auront un écho sur la création du peintre américain contemporain Frank Stella), et en 1927 avait déjà abandonné son quasi-constructivisme, en devenant un adepte fervent du figurativisme néo-objectiviste: Hans Mattis Teutsch, un Roumain d'origine saxonne qui demeurait à Braşov, avait exposé au Sturm avec Paul Klee, collaboré à l'*Aktion* et au *Sturm*, ainsi qu'à la revue *A bis Z* (1928-1929) de Köln, publiée par le «Groupe des artistes progressifs» conduit par F. W. Seiwert, grand admirateur de Brâncuşi, et qui a beaucoup fait pour le rendre connu en Allemagne. Seiwert représentait un orphisme très lyrique, en même temps que, dans sa sculpture, un figurativisme qui rappelait vivement le Jugendstil.

À Berlin se trouvaient, dans les années vingt, encore d'autres artistes roumains: Grete Csáky-Csópony, de Braşov (elle vit encore, à Berlin Ouest), et Lola Schmierer-Roth, élève de Willy Iackel, toutes les deux avec des peintures qui se trouvent au point de passage de l'expressionnisme tardif à la Neue Sachlichkeit. Ce point de

rencontre, ainsi que l'a brillamment démontré Wieland Schmied à Berlin en 1977, avec le compartiment «La nouvelle réalité» de l'exposition «Tendances des années '20», a réussi, par sa richesse en interprétations iconographiques et symboliques, à marquer un chapitre important dans l'évolution de l'art contemporain. Des recherches dans cette direction ont été faites par des peintres roumains: Iser, qui, bien qu'à cette époque fréquentant plutôt l'école de Paris, avait eu de longs rapports avec l'art allemand; par le peintre transylvain Sabin Popp, par Maria Manolescu avec ses gravures et ses illustrations pour Dos-toïevsky (1921-1923), elle-même ayant fréquenté les plus importants centres artistiques allemands de l'époque; Istvan Balogh et Leon Alex.

Dès 1919 la revue roumaine *Ideea europeană* avait, avant le *Contimporanul*, publié régulièrement des articles et des illustrations sur l'art allemand moderne: Barlach, Lehmbruck, Koschka, Archipenko, etc. À partir de 1921, dans ses premiers numéros, la revue *Gândirea* enregistrait les noms et les œuvres de marque de l'art allemand de l'époque: critiques et philosophes, ainsi Ștefan Nenițescu, O. W. Cisek, Lucian Blaga, Tudor Vianu, évoquaient Rudolf Belling, Hans Arp et d'autres artistes. À Braşov, la revue en allemand *Klingsor* mettait le public au courant des grands problèmes de l'architecture allemande, berlinoise en premier lieu, et à Sibiu les conférences données par E. Spranger et Max Sauerlandt faisaient des exposés sur les tendances modernes dans l'art allemand.

Au début des années trente, les revues de gauche, dont la plus riche en illustrations d'art a été *Cuvîntul liber* ont fait connaître surtout l'art politique de George Grosz, Käthe Kollwitz, Otto Dix et Frans Masereel. Des échos certains de ces œuvres se retrouvent chez Aurel Jiquidî, Aurel Mărculescu, Jules Perahim, Vasile Kaza - c'est ainsi que, sur la voie méthodologique de l'exposition Paris-Berlin, précédée et suivie par les expositions Paris-New York et Paris-Moscou, de nombreux tracés sont ouverts à la recherche qui fait des efforts pour éclaircir les énigmes de ce «siècle inconnu», ainsi que l'on a, peut-être à juste titre, nommé le XX^e siècle, pour réparer les injustices de l'histoire, pour dépasser les classifications et délimitations trop étroites et oublier les orgueils particuliers, les préjugés et conventions, qui, paradoxalement, ont réussi à survivre parfois dans l'étude de l'art moderne.

Amelia Pavel

I. L'art populaire en Roumanie.

Généralités (1—2) ◇ Architecture (3—9) ◇ Organisation de l'intérieur (10—11) ◇ Mobilier (12—14) ◇ Tissus (15—17) ◇ Céramique (18—20) ◇ Peinture (21—22) ◇ Sculpture (22—25) ◇ Ornaments (26—29)

II. Art populaire roumain à l'étranger
et art populaire étranger (30—37)

III. Comptes rendus, notices bibliographiques (38—53)

B. ART ANCIEN ET MÉDIÉVAL

I. L'art en Roumanie jusqu'à la fondation des États féodaux (54—55)

II. L'art médiéval en Roumanie

Généralités (56—60) ◇ Architecture (61—71) ◇ Peinture (72—84) ◇ Sculpture (83—87) ◇ L'art des métaux (88) ◇ Broderies (89—90) ◇ Le costume (91)

III. L'art ancien et médiéval étranger (92—104)

IV. Comptes rendus, notes bibliographiques (105—122)

C. ART MODERNE
ET CONTEMPORAIN

I. L'art moderne et contemporain en Roumanie

Généralités (123) ◇ Architecture (124) ◇ Peinture (125—131) ◇ Art monumental (135) ◇ Sculpture (136—149) ◇ Arts décoratifs (150—152)

II. L'art moderne et contemporain étranger (153—164).

III. Comptes rendus, notices bibliographiques, expositions (165—179)

SÉRIE BEAUX-ARTS
I—XV (1964—1978)

D. VARIA

I. Méthodologie ◇ Esthétique ◇ Théorie de l'art ◇ Historiens d'art (180—195)

II. Comptes rendus. Notices bibliographiques (197—198)

III. La vie de l'Institut d'Histoire de l'Art ◇ Anniversaires (199—203)

IV. Chroniques ◇ Nécrologie (209—217)

Index de noms d'auteurs

Index de noms d'artistes, artisans, écrivains, critiques, collectionneurs

A. ART POPULAIRE
ET ETHNOGRAPHIE

I. L'art populaire en Roumanie

- 1 STAILL, PAUL HENRI: *L'art des campagnes et l'art des villes en Roumanie*. IV (1967), p. 81—92
- 2 HORŞIA, OLGA: *Traditionnelles rumänisches Kunsthandwerk in zeitgenössischer Sicht*. XIII (1976), p. 73—80



- 3 PETRESCU, PAUL: *Zur Forschung der rumänischer bäuerlichen Wohnkultur*. VI (1969), p. 135—165.
- 4 PETRESCU, PAUL: *Holz und Stein in der bäuerlichen Baukunst in Rumänien (I. — Die Holzbaukunst; II. — Die Steinbaukunst)*. IX (1972), n° 2, p. 161—219

- 5 GHEORGHIU, ADRIAN: *Rectangles parfaits dans les plans des édifices populaires roumains*. IX (1972), n° 1, p. 81–88
 - 6 ENĂCHESCU, MARIA ELENA: *Bref aperçu sur les églises du Maramureș*. IV (1968), p. 83–90
 - 7 ENĂCHESCU, MARIA ELENA: *Circonstances ayant favorisé l'accomplissement artistique des églises en bois de Maramureș*. V (1968), p. 83–90
 - 8 ENĂCHESCU, MARIA ELENA: *Monumentalité des églises en bois de Maramureș*. VI (1969), p. 167–177
 - 9 ENĂCHESCU, MARIA ELENA: *Les églises en bois de Maramureș dans l'architecture européenne*. VII (1970), p. 55–63
- ◇
- 10 FLORESCU, FLOREA BOBU und ROSWITH CAPESIUS: *Über die Wesenzüge der Innenraumgestaltung des rumänischen Bauernhauses*. V (1968), p. 15–19
 - 11 CAPESIUS, ROSWITH: *Grundprinzipien und Stilwandlung in der Ausstattung der rumänischen Bauernstube*. IX (1972), n° 1, p. 95–103
- ◇
- 12 CAPESIUS, ROSWITH: *Die Stollentrube in Rumänien. Beitrag zu ihrer Entwicklungsgeschichte im Donau-Karpatenraum*. VII (1970), p. 65–74
 - 13 PETRESCU, PAUL: *Romanian peasant furniture. Typological classification*. V (1968), p. 25–36.
 - 14 KOLEHMANN, ALFRED: *Some features of the wooden-locks in Romania*. X (1973), n° 1, p. 105–110
- ◇
- 15 MARINESCU, MARINA: *Textiles in the compositions of the Aromanian interior in Dobruja*. XII (1975), p. 89–105
 - 16 PETRESCU, PAUL: *Romanian carpets from the collection of the Art Museum of the Academy of the Socialist Republic of Romania*. IV (1967), p. 113–121
 - 17 MARINESCU, MARINA: *Composition of the ornamental field of Romanian decorative tissues*. VII (1970), p. 75–84
- ◇
- 18 FLORESCU, FLOREA BOBU: *Sur l'histoire des techniques dans la céramique rustique roumaine*. I (1964), n° 2, p. 379–383
 - 19 FLORESCU, FLOREA BOBU und ROSWITH PASTIOR-CAPESIUS: *Die schwarze bemalte Keramik aus Poiana*. III (1966), p. 89–96
 - 20 MOZES, TEREZA: *Considérations sur la décoration de la céramique populaire dans la région des Criș*. VII (1970), p. 85–91
- ◇
- 21 OȚETEȚA, GEORGETA: *Les origines paysannes de la peinture sous verre contemporaine roumaine*. VI (1969), p. 189–198
- ◇
- 22 ALDEA, GHEORGHE: *Sur la peinture et la sculpture populaires en Roumanie*. IV (1967), p. 93–102
 - 23 ALDEA-SARAI, GHEORGHE: *Deux sculpteurs populaires roumains*. III (1966), p. 97–105
 - 24 CAPESIUS, ROSWITH: *Bemalte Holzkreuze aus dem Biharer Land*. VI (1969), p. 179–187
 - 25 PETRESCU, PAUL: *New trends in the wooden and stone sculpture of Central Moldavia*. X (1973), n° 2, p. 205–225
- ◇
- 26 CONSTANTIN, MARIA et IRINA CAJAL MARIN: *Les oeufs ornés dans l'art populaire roumain*. XI (1971), p. 137–148
 - 27 DUNĂRE, NICOLAE: *Classification des ornements populaires*. XII (1975), p. 51–88
 - 28 PETRESCU, PAUL: *Solar signs in folk art in Rumania*. I (1964), n° 1, p. 13–37
 - 29 HOFFMAN, HERBERT: *Sächsische Zeugdrucke im Brukenthalischen Museum in Sibiu-Hermannstadt*. IV (1967), p. 125–135
- ## II. Art populaire roumain à l'étranger et art populaire étranger
- 30 PETRESCU, PAUL: *Über den Städtischen und ländlichen Wohnungsbau in Südosteuropa (18. – 19. Jh.)*. IX (1972), n° 1, p. 53–80
 - 31 KOSTALLARI, ANDROKLİ: *La construction à base circulaire en Albanie*. VII (1970), p. 51–54
 - 32 СУМБАДЗЕ ЛОПНИОЗ, *Сокровищница народной архитектуры и быта Грузии*. IX (1972), n° 1, p. 37–52
 - 33 СУМБАДЗЕ Л., *Художественные традиции грузинского народного зодчества*. VII (1970), p. 35–42
 - 34 BABOUKIAN, NOUBAR: *L'architecture folklorique de la région de Meghri dans la République Socialiste Soviétique d'Arménie*. XI (1974), p. 85–110
 - 35 PETRESCU, PAUL: *Zur Typologie der Volksarchitektur im Kaukasus (18. – 19. Jh.)*. VIII (1971), p. 59–90
 - 36 GAILLEY, ALAN: *Vernacular Dwellings on Ireland*. XIII (1976), p. 137–155
- ## III. Comptes rendus, notices bibliographiques
- 37 BRUNVAND, JAN HAROLD: *A survey of Mormon housing traditions in Utah*. XI (1974), p. 111–135
 - 38 *Arta populară românească*, București, 1969 (Horia Ursu). VII (1970), p. 124–128

- 39 BRUDVAND, JAN HAROLD: *The study of american folklore. An introduction*, New York, 1968 (Paul Petrescu).
VIII (1971), p. 116—118
- 40 CAPESIUS, ROSWITH: *Mobilierul fărânesc românesc*, Cluj, 1974 (Ioana Vlasiu).
XIII (1976), p. 159—160
- 41 FOCSA, MARCELA: *Scoarfe românești din colecția Muzeului de artă populară al R.S.R.*, București, 1970 (M.C.).
VIII (1971), p. 122
- 42 GODEA, IOAN: *Monumente de arhitectură populară în nord-estul României — Oradea*, 1972 (Paul Petrescu).
X (1973), n° 1, p. 115—116
- 43 IRIMIE, C.: *Le catalogue de l'exposition «La peinture sur verre et la xylogravure dans l'art populaire roumain»*, publié par le Musée d'Art (Gheorghe Aldea).
II (1965), p. 185—186
- 44 KRASNOVSKAIA, N. A.: *Friuly, istorico, etnografitcheski otcherki*, Moscou, 1971 (Paul Petrescu).
IX (1972), n° 2, p. 233—234
- 45 MARINESCU, MARINA: *Arta populară românească. Țesături decorative*, Cluj, 1975 (Roswith Capesius).
XIII (1976), p. 158—159
- 46 NIKOLAOU MOUTSOPOULOU: *I laiki arhitektoniki tis Veroias*, Athens, 1967 (Paul Petrescu).
VIII (1971), p. 118.
- 47 PETRESCU, PAUL: *Broderiile de piele în arta românească*, București, 1964 (N. Al. Mironescu).
VI (1969), p. 275—276
- 48 PETRESCU, PAUL: *Motive decorative celebre*, București, 1971 (Roswith Capesius).
IX (1972), n° 2, p. 235
- 49 PETRESCU, PAUL: *Holzbaupunst in den Dörfern Rumäniens*, București, 1971 (Roswith Capesius).
XII (1975), p. 137—138
- 50 PETRESCU, PAUL: *Creația plastică fărâneasă*, București, 1976, (Roswith Capesius).
XIV (1977), p. 140—141
- 51 VEIGA DE OLIVIERA, ERNESTO, FERNANDO GALHANO, BENJAMIN PEREIRA: *Construções primitivas em Portugal*, Lisboa, 1969 (Paul Petrescu).
VIII (1971), p. 119
- 52 PRUT, CONSTANTIN: *Fantasticul în arta populară românească*, București, 1972 (Paul Petrescu).
X (1973), n° 1, p. 116
- 53 ZDERCIUC, B., P. PETRESCU, T. BĂNĂȚEANU: *L'album L'Art Populaire en Roumanie*, Bucarest, 1961 (Gheorghe Aldea).
II (1965), p. 186—187

B. ART ANCIEN ET MÉDIÉVAL

I. L'art en Roumanie jusqu'à la fondation des États féodaux

- 54 GRAMATOPOL, MIHAI et VIRGILIA CRĂCIUNESCU: *Les bijoux antiques de la collection Marie et Dr. G. Severeanu du Musée d'histoire de la ville de Bucarest*.
IV (1967), p. 137—171

- 55 GRAMATOPOL, MIHAI et VIRGILIA CRĂCIUNESCU: *Les terres cuites antiques de la collection Marie et Dr. G. Severeanu du Musée d'histoire de la ville de Bucarest*.
VI (1969), p. 35—68



II. L'art médiéval en Roumanie

- 56 DRĂGUT, VASILE: *La restauration des monuments historiques dans la perspective de trois décennies d'activité*.
XI (1974), p. 11—36
- 57 VOINESCU, TEODORA: *Sur la notion d'art populaire dans l'art roumain de la fin du moyen âge*.
IX (1972), n° 2, p. 221—229
- 58 THEODORESCU, RĂZVAN: *Quelques considérations sur les prémices et les débuts de l'art médiéval sur le territoire de la Roumanie*.
IV (1967), p. 67—72
- 59 THEODORESCU, RĂZVAN: *Sur les débuts de l'art populaire médiéval roumain*.
VII (1970), p. 3—12
- 60 THEODORESCU, RĂZVAN: *Art et société en Valachie au XIV^e siècle*.
X (1973), n° 1, p. 3—40



- 61 CHIHIAIA, PAVEL: *Monuments gothiques dans les anciennes résidences de Valachie*.
II (1965), p. 67—80
- 62 CHIHIAIA, PAVEL: *Monuments romans et gothiques du XIII^e au XVI^e siècle en Valachie*.
V (1968), p. 37—60
- 63 PHILAT, CORNELIA: *Quatre églises du département d'Ilfov, significatives pour l'art du moyen âge de la Valachie*.
VI (1969), p. 81—121
- 64 VĂȚASIANU, VIRGIL: *Probleme der Kirchenbaukunst des 14. Jahrhunderts in der Moldau und der Walachei*.
IX (1972), n° 1, p. 13—18
- 65 AVRAM, ALEXANDRU: *Sur les débuts de l'architecture monastique de Crișana (XII^e — XIII^e siècles)*.
XIV (1977), p. 3—19
- 66 AVRAM, ALEXANDRU: *Romanesque basilicas of Bihor*.
VI (1969), p. 69—79
- 67 HEITEL, RADU: *Archäologische Beiträge zu den romanischen Baudenkmalern aus Südsiebenbürgen*.
IX (1972), n° 2, p. 139—160
- 68 HEITEL, RADU: *Archäologische Beiträge zur Geschichte der romanischen Baudenkmäler in Siebenbürgen. II*.
XII (1975), p. 3—10
- 69 GÜNDISCH, GUSTAV und TH. STREITFELD: *Beiträge zu Baugeschichte der evangelischen Kirche A.B. in Sebeș*.
I (1964), n° 2, p. 295—305
- 70 GRECEANU, EUGENIA: *The medieval wall facing*.
XIV (1977), p. 49—70
- 71 NASTASE, DUMITRU: *La toiture des anciens monuments d'architecture moldave. Origines, forme et signification stylistique*.
II (1965), p. 81—94



- 72 DUMITRESCU, CARMEN LAURA: *Fondeurs et iconographie au XVI^e siècle en Valachie*. XIV (1977), p. 21–47.
- 73 DUMITRESCU, CARMEN LAURA: *Deux églises valaques décorées au XVI^e siècle: Snagov et Tismana*. X (1973), n^o 2, p. 129–164.
- 74 DUMITRESCU, FLORENTINA: *Aspects de la décoration des iconostases de Valachie à la fin du XVII^e siècle*. V (1968), p. 73–81.
- 75 DUMITRESCU, FLORENTINA: *L'ornementation dans la peinture murale de l'époque du prince Constantin Brâncoveanu*. II (1965), p. 95–110.
- 76 PILLAT, CORNELIA: *Quelques aspects du thème de l'Apocalypse dans la peinture de la Valachie du XVIII^e siècle*. X (1973), n^o 2, p. 165–204.
- 77 VOINESCU, TEODORA: *Les modèles traditionnels et l'observation de la réalité dans la peinture valaque du XVIII^e siècle: le cahier de modèles de Radu le «Zugrav»*. IV (1967), p. 59–66.
- 78 ULEA, SORIN: *Un peintre grec en Moldavie au XVI^e siècle: Stamatielos Kotronas*. VII (1970), p. 13–26.
- 79 DRĂGUT, VASILE: *Les peintures murales de l'église évangélique de Mălinarav*. V (1968), p. 61–71.
- 80 DRĂGUT, VASILE: *La légende du «héros de frontière» dans la peinture médiévale de la Transylvanie*. XII (1975), 11–40.
- 81 CINCHEZA-BUCULEI, ECATERINA: *Le programme iconographique des absides des églises à Rlu de Mori et Densuș*. XIII (1976), p. 81–103.
- 82 DRĂGUT, VASILE: *Peintres italiens en Transylvanie, Crișana et Banat au long des XIV^e et XV^e siècles*. XV (1978), p. 3–18.
- 83 GUY MARICA, VIORICA: *Dürer-Werke als Vorbilder für die Gemälde eines Siebenbürgischen Flügelaltars*. VIII (1971), p. 13–23.
- 84 ȚOCA, MICEA: *Ein rumänischer Maler des 18. Jahrhunderts: Eftrem Micu*. VI (1969), p. 123–133.



- 85 DUMITRESCU, FLORENTINA: *Traits spécifiques de la sculpture en bois à l'époque de Constantin Brâncoveanu*. VIII (1971), p. 25–57.
- 86 NICOLESCU, CORINA: *Symboles orientaux sur les pierres funéraires de Roumanie*. XIII (1976), p. 113–124.
- 87 CIIHIAIA, PAVEL: *Deux armoiries sculptées appartenant aux voïvodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab*. I (1964), n^o 1, p. 151–167.



- 88 VOINESCU, TEODORA: *Un chef-d'œuvre de l'orfèvrerie moldave ancienne: la chaise dorée de Saint-Jean-le-Nouveau*. II (1965), p. 41–52.



- 89 MUSCIESCU, MARIA-ANA: *La broderie roumaine au moyen âge*. I (1961), n^o 1, p. 61–83.
- 90 JOINSTONE, PAULINE: *Church embroidery in Rumania*. I (1961), n^o 1, p. 39–12.
- ◇
- 91 FLORESCU, FLOREA BOBU: *Le costume roumain au moyen âge*. II (1965), p. 111–125.

III. L'art ancien et médiéval étranger

- 92 GRAMATOPOL, MIHAI: *Quelques considérations sur l'art monétaire de la Grande-Grèce et de la Sicile*. IX (1972), n^o 1, p. 3–11.
- 93 GRAMATOPOL, MIHAI: *L'enfance de Caligula — à propos d'un portrait glyptique inédit*. I (1961), n^o 1, p. 169–175.
- 94 RĂDULESCU, MIHAI: *Un message hindou dans une miniature chrétienne arménienne*. XIII (1976), p. 105–111.
- 95 AGĂEMIAN, SYLVIA: *Tradition byzantine et notes arabes dans l'art de Jūsuf Al-Halabi*. XIII (1976), p. 125–135.
- 96 VĂTĂȘIANU, VIRGIL: *Betrachtungen über den Figurenschmuck der ADA-Handschriften*. XI (1974), p. 59–83.
- 97 OPRESCO, GEORGE, RADU IONESCU: *La céramique persane ancienne du Musée d'Art de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie*. II (1965), p. 3–13.
- 98 DUMITRESCU, FLORENTINA: *Sur la décoration de quelques iconostases de Macédoine*. VII (1970), p. 27–34.
- 99 ИУДРО БАЧИЋИ, Икона Богоматери Одуемпуи из цркву села Ммемеу. XII (1975), p. 41–49.
- 100 ARBORI, GRIGORE: *I teorici dell'architettura del Quattrocento e il problema della città*. XV (1978), p. 53–75.
- 101 STOICHIȚĂ, VICTOR IERONIM: *Deux œuvres ferraraises au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie*. XV (1978), p. 49–52.
- 102 MILLER, SANDA: *Giovanni Mansueti. A Little Master of the Venetian Quattrocento*. XV (1978), p. 77–115.
- 103 VĂRZARU, SIMONA: *Tre fonti letterarie riguardanti l'opera di Vittore Carpaccio*. XV (1978), p. 117–120.
- 104 STEPHĂNESCU, MIHAIL, G.: *Une page d'histoire roumaine sur une pierre tombale italienne du XVII^e siècle*. XV (1978), p. 121–130.

IV. Comptes rendus, notices bibliographiques

- 105 ANDREESCU, ȘTEFAN: *Portrete murale de la Snagov și Tismana*, in B.O.R., 1970, n^o 1–2, p. 175–190 (C.L.D.). VIII (1971), p. 122.
- 106 BALOGH, JOLAN: *Katalog des ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden*

Künste in Budapest IV.- XVIII. Jahrhundert, Budapest, 1975 (Gheorghe Vida).

XIII (1976), p. 157-158

- 107 BENKŐ, MARGARETA: *Despre castecelele transilvănene cu cornişă crenelată*, în *BCMI*, 1970, n° 1, p. 16-24 (T.V.).
VIII (1971), p. 122

- 108 BERCIU, DIMITRIE: *Artă traco-getică*, Bucureşti, 1969 (Mihai Gramatopol).
VII, 1970, p. 128-135

- 109 CANTACUZINO, G. M.: *Izvoare şi popasuri*, Bucureşti, 1977 (Pavel Chihaia). —
XV (1978), p. 143-146

- 110 CHIHIAIA, PAVEL: *De la Negru Vodă la Neagoe Basarab. Interferenţe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc*, Bucureşti, 1976 (Teodora Voinescu).
XIV (1977), p. 133

- 111 DRĂGUŢ, VASILE: *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV-XV)*, Bucureşti, 1970 (C.L.D.).
VIII (1971), p. 121

- 112 DRĂGUŢ, VASILE: *Consideraţii asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania*, în *BMI*, 1970, n° 3, p. 15-26 (T.V.).
VIII (1971), p. 121-122

- 113 FLORESCU, FLOREA BOBU: *Das Siegesdenkmal von Adamklissi, Tropaeum Traiani* (Răzvan Theodorescu).
I (1964), n° 2, p. 403-404

- 114 GÖLLNER, CARL: *Siebenbürgische Städte im Mittelalter*, Bucureşti, 1971 (Roswith Capesius).
XI (1972), n° 2, p. 231-235

- 115 HASSEL, FRANZ J.: *Der Trajansbogen in Benevent, Mainz am Rhein*, 1967 (Florea Bobu Florescu).
VI (1969), p. 275

- 116 *Istoria artelor plastice în România. I^{er} et II^e volumes*, Bucureşti, 1968-1970 (Pavel Chihaia).
VIII (1971), p. 109-115

- 117 MUSICESCU, MARIA-ANA, GRIGORE IONESCU: *Biserica Domnească din Curtea de Argeş*, Bucureşti, 1976 (Pavel Chihaia).
XIV (1977), p. 137-138

- 118 NICOLESCU, CORINA: *Istoria costumului de curte în fările române Sec. XIV-XVIII*, Bucureşti, 1970, (P.C.).
VIII (1971), p. 121

- 119 *Pictura europeană în Muzeul de artă al R.S.R.*, Bucureşti, 1970 (G.V.).
VIII (1971), p. 122-123

- 120 POPESCU, MARIN MATEI: *Podobe medievale în fările române*, Bucureşti, 1970 (R.T.).
VIII (1971), p. 121

- 121 THEODORESCU, RĂZVAN: *Bizanţ, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (secolele X-XIV)*, Bucureşti, 1974 (Pavel Chihaia).
XII (1975), p. 135-137

- 122 THEODORESCU, RĂZVAN: *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400-1400)*, Bucureşti, 1977 (Pavel Chihaia).
XIV (1977), p. 135-137

C. ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

I. L'art moderne et contemporain en Roumanie

- 123 PAVEL, AMELIA: *L'art roumain à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e et les courants esthétiques européens. Introduction*.
V (1968), p. 109-116



- 124 JOJA, CONSTANTIN: *La galerie vitrée dans l'architecture citadine roumaine au XIX^e et XX^e siècles*.
V (1968), p. 91-102



- 125 LASSAIGNE, JACQUES: *Luchian*.
VI (1969), p. 91-111

- 126 ENESCU, THEODOR: *Luchian et les origines de l'esprit moderne dans la peinture roumaine*.
IV (1967), p. 21-57

- 127 OPRESCO, GEORGE: *Aurel Iiquidi*.
I (1964), n° 2, p. 195-207

- 128 IONESCU, RADU: *Le peintre Nicolae Dă-răscu (1883-1959)*.
IV (1967), p. 173-181

- 129 OPRESCO, G.: *Théodore Pallady*.
III (1966), p. 13-24

- 130 BOGDAN, RADU: *Ion Ţuculescu*.
I (1965), p. 23-40

- 131 PAVEL, AMELIA: *Les illustrateurs roumains de la poésie de Mihai Eminescu*.
I (1964), n° 1, p. 43-59

- 132 TĂTĂRU, MARIUS: *Neue Erscheinungsformen des romantischen Geistes und einige romantische Komponenten in der rumänischen Zeitgenössischen Malerei*.
XIII (1976), p. 55-72

- 133 MAXY, H. M.: *Victor Brauner*.
III (1966), p. 197-198

- 134 IONESCU, RADU: *Démètre Varbanesco*.
V (1968), p. 117-124



- 135 VLASIU, IOANA: *Sur l'évolution contemporaine de l'art monumental roumain*.
XI (1974), p. 37-57



- 136 NEDELCU, GEORGE P.: *A Romanian sculptor in America (1876-1880)*.
XII (1975), p. 113-129

- 137 BREZIANU, BARBU: *Les débuts de Brancusi*.
I (1964), n° 1, p. 85-100

- 138 IONESCU, RADU: *Deux oeuvres inédites de Brâncuşi, découvertes à Paris*.
VIII (1971), p. 105-108

- 139 BREZIANU, BARBU: *Brâncuşi: The Artist as Portraitist*.
XIII (1976), p. 21-30

- 140 SPEAR, ATHENA T.: *Brâncuşi's « Birds »*.
VII (1970), p. 93-106

- 141 GEORGESCU-GORJAN, ŞT.: *The Genesis of the « Column without End »*.
I (1964), n° 2, p. 275-293

- 142 BREZIANU, BARBU: *Brancusi l'artisan*. VI (1969), p. 19–30
- 143 HĂULICĂ, DAN: *Brâncuși. Le classique absolu de la sculpture*. IV (1967), p. 7–20
- 144 BALASZ, EDITH: *The Myth of African Negro Art in Brancusi's Sculpture*. XIV (1977), p. 107–124
- 145 PAVEL, AMELIA: *Brâncuși und die deutsche Kunst am Anfang des Jahrhunderts*. XIV (1977), p. 71–79
- 146 FRUNZETTI, ION: *Le style de Brâncuși — étape nécessaire dans la culture universelle*. XIII (1976), p. 3–20
- 147 BREZIANU, BARBU: *Three of Brancusi's less known exhibitions abroad*. V (1968), p. 103–108
- 148 BREZIANU, BARBU: *Pages inédites de la correspondance de Brancusi*. I (1964), n° 2, p. 385–400
- 149 MICU, MARCU: *Brâncuși à Tirgu Jiu. Souvenirs*. XII (1975), p. 131–133



- 150 OȚETEA, GEORGETA: *Tapisseries roumaines*. I (1964), n° 2, p. 305–326
- 151 OȚETEA, GEORGETA: *Les tissus imprimés roumains. Antécédents, tendances actuelles*. II (1965), p. 127–141
- 152 OȚETEA, GEORGETA: *Catégories d'art populaire roumain transposées dans l'art décoratif moderne*. IV (1967), p. 183–195

II. L'art moderne et contemporain étranger

- 153 RÜEGG, FRANÇOIS: *À propos du chalet suisse*. X (1973), n° 2, p. 227–240
- 154 JOJA, CONSTANTIN: *Contributions to the knowledge of the civil architecture of Istanbul*. IX (1972), n° 1, p. 19–36
- 155 PATTERSON, JOBY: *Some nineteenth and twentieth century house types of Thrace, a preliminary study*. IX (1972), n° 1, p. 89–93
- 156 ФАТУЛЛАЕВ Ш. С.: *Народное зодчество Шеки-Закатальской зоны Азербайджана (на примере культовых сооружений)*. XIV (1977), p. 81–106
- 157 TAPPE, E. D.: *Sir David Wilkie's portrait of Soliri, Principal Albanian to the British Consulate at Bucharest*. VII (1970), p. 115–117
- 158 IONESCU, RADU: *Dessins de Delacroix au Musée d'Art de l'Académie*. III (1966), p. 107–117
- 159 NICULESCU, REMUS: *Contemporains de Daumier. Écrivains roumains et caricaturistes français de 1835 à 1860*. X (1973), n° 1, p. 41–104
- 160 NICULESCU, REMUS: *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*. I (1964), n° 2, p. 209–278
- 161 POPOVIĆ, VUKOSAVA: *Peintres serbes de Banat au XIX^e siècle: I. Nikola Aleksić (1808–1873)*. XII (1975), p. 107–112

- 162 PAVEL, AMELIA: *Henri Matisse (zum 100. Geburtstag)*. VII (1970), p. 107–113
- 163 STOICHIȚĂ, VICTOR I.: *Un essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait. Kandinsky et Mondrian*. XIII (1976), p. 31–54
- 161 NICULESCU, REMUS: *Bourdelle et Anastase Simu*. III (1966), p. 39–87

III. Comptes rendus, notices bibliographiques, expositions

- 165 BANNER, ZOLTAN: *Mattis-Teutsch, București, 1970 (I.V.)*. VIII (1971), p. 125
- 166 BOGDAN, RADU: *Ioan Andreescu, vol. I, București, 1969 (Constantin C. Giurescu)*. VIII (1971), p. 115–116
- 167 BREZIANU, BARBU: *O prietenie exemplară. Henri Matisse și Theodor Pallady, în Secolul 20, 1970, n° 1, p. 155–177 (Ir. F.)*. VIII (1971), p. 125
- 168 Comité international d'histoire de l'art. *Répertoire d'art et d'archéologie (De l'époque paléochrétienne au XX^e siècle)*. (Paul Petrescu). IX (1972), n° 2, p. 231–233
- 169 COMARNESCU, PETRU: *Reevaluarea fazei de înnoire din creația lui Brâncuși, în Arta, 1970, n° 8, p. 7–10 et n° 9, p. 9–12 (B.B.)*. VIII (1971), p. 125
- 170 ENESCU, THEODOR: *G. D. Mirea, București, 1970 (Ir. F.)*. VIII (1971), p. 124
- 171 GEIST, SIDNEY: *Brancusi: A study of the sculpture, New York, 1968 (G. Oprescu)*. VII (1970), p. 119–123
- 172 HĂULICĂ, DAN: *Calder, București, 1971 (Gheorghe Vida)*. IX (1972), n° 1, p. 132
- 173 MATTIS-TEUTSCH, *Exposition retrospective, Bucarest, Salle Dalles, 1971 (I.P.)*. IX (1972), n° 2, p. 235
- 174 NICULESCU, REMUS: *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes (in Paragone, XXI, 1970, n° 217, p. 25–66)*. VIII (1971), p. 123–124
- 175 OPRESCU, GEORGE: *Nicolae Grigorescu. Maturitatea și ultimii ani, București, 1970 (T.E.)*. VIII (1971), p. 124
- 176 *Pagini de artă modernă românească, București, 1974 (Victor Stoichiță)*. XIV (1977), p. 138–140
- 177 BREZIANU, BARBU: *Brâncuși. Bucarest, juin 1970. Musée d'art de la République Socialiste de Roumanie (Ir. F.)*. VIII (1971), p. 124
- 178 *Brancusi, Haags Gemeente museum, 1919–29/11 1970 (B.B.)*. VIII (1971), p. 125
- 179 M. W. ARNOLD, *Catalogue par Georgela Peleanu. Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest, 1970 (T.E.)*. VIII (1971), p. 126

I. Méthodologie — Esthétique — Théorie de l'art — Historiens d'art

- 180 FRUNZETTI, ION: *Les chances théoriques de la critique de l'art*.
XI (1971), p. 3--10
- 181 BOGDAN, RADU: *Implications d'histoire et de sociologie dans les problèmes de l'art roumain contemporain*; PAVEL, AMELIA, *Problèmes de l'élaboration d'une histoire de l'art roumain contemporain*; POPESCU, MIRCEA, *Nouvelles directions de la recherche dans le domaine de l'art contemporain*.
VIII (1971), p. 3--11
- 182 POPESCU, MIRCEA: *Aperçu sur l'historiographie roumaine de l'art des vingt dernières années*.
I (1964), n° 1, p. 177--186
- 183 POPESCU, MIRCEA, AMELIA PAVEL, ION FRUNZETTI: *Réflexions sur la méthodologie de l'histoire de l'art*.
II (1965), p. 15--21
- 184 BREAZU, MARCEL, MIRCEA POPESCU: *Quelques problèmes de la recherche des valeurs esthétiques*.
I (1964), n° 1, p. 5--19
- 185 MALTESE, CORRADO: *L'oggetto forma e la memorizzazione dell'attività formante globale*.
X (1973), n° 2, p. 123--127
- 186 OPRESCU, GEORGIE: *Considérations sur le beau dans l'art*.
IV (1967), p. 3--5
- 187 PALEOLOGU, ALEXANDRU: *Pour une analyse du concept de tradition*.
IV (1967), p. 209--215
- 188 PLEȘU, ANDREI: *L'espace plastique comme hypothèse sur les visages du monde*.
IX (1972), n° 1, p. 105--117
- 189 GHEORGHIU, ADRIAN: *Space, Geometry, Architecture*.
VII (1970), p. 43--49
- 190 HAUTECOEUR, LOUIS: *Les conditions de l'architecture moderne*.
III (1966), p. 25--37
- 191 PAVEL, AMELIA: *Der Jugendstil als sozial-philosophisches Erlebnis*.
VIII (1971), p. 91--104
- 192 POREBSKI, MIECZYSLAW: *L'art contemporain et la notion de l'image*.
XI (1974), p. 149--154
- 193 PAVEL, AMELIA: *Considérations sur les styles de l'art du portrait dessiné en Roumanie*.
IV (1967), p. 73--80
- 194 THEODORESCU, RĂZVAN: *Problèmes de l'art ancien dans l'œuvre de Vasile Pârvan*.
II (1965), p. 53--66
- 195 MIRONESCU, N. AL.: *G. Oprescu und sein Beitrag zur Erforschung der rumänischen Volkskunst*.
V (1968), p. 21--23
- 196 IONESCU, RADU: *Hommage à Henri Focillon*.
VI (1969), p. 13--17

II. Comptes rendus, notices bibliographiques

- 197 LASCU, NICOLAE, *Ovide. L'homme et l'œuvre*, Cluj 1971 (Șerban Mironescu).
IX (1972), n° 1, p. 132

- 198 TERTULIAN, N.: *Georg Lukács și argumentul vizual*, in *Arta*, 1970, n° 12, p. 21. (A. P.).
VIII (1971), p. 126

III. La vie de l'Institut d'histoire de l'art — Anniversaires

- 199 OPRESCU, G., AMELIA PAVEL: *Contribution de l'Institut d'histoire de l'art à l'étude des arts plastiques roumains*.
III (1966), p. 7--11
- 200 OPRESCU, GEORGIE: *Anniversaires*.
VI (1969), p. 7--8
- 201 *Le professeur G. Oprescu à 85 ans*.
III (1966), p. 5--6
- 202 COSTA-FORU, ANCA: *Le 90^e anniversaire de la naissance de Georges Oprescu*.
IX (1972), n° 1, p. 127--129
- 203 IONESCU, RADU: *Lettres adressées par Louis Réau et Paul Jamot au professeur Georges Oprescu*.
IX (1972), n° 1, p. 119--125
- 204 *Omăgiu lui G. Oprescu. Expoziție de gravuri, desene, documente*. București, 1971 (Elena Mateescu).
IX (1972), n° 1, p. 131
- 205 IONESCU, GRIGORE: *Nicolae Ghika-Budești - 100 ans depuis sa naissance*.
VI (1969), p. 31--33
- 206 *Un anniversaire: Ion Jalea*. (G. Oprescu).
IV (1967), p. 215--217
- 207 *Boris Caragea* (Mircea Popescu).
III (1966), p. 202--205
- 208 *Corneliu Baba* (Ion Frunzetti).
III (1966), p. 206--209

IV. Chroniques — Nécrologies

- 209 I (1964), n° 1, p. 187--188
- 210 II (1965), p. 179--180
- 211 II (1966), p. 211--214
- 212 IV (1967), p. 219--220
- 213 V (1968), p. 209--211; 214--220
- 214 X (1973), n° 1, p. 111--114
- 215 X (1973), n° 2, p. 241--247
- 216 XIV (1977), p. 131--134
- 217 XV (1978), p. 131--142
- 218 *Expositions d'art en Roumanie 1971*.
IX (1972), n° 2, p. 237--241
- 219 *Expositions d'art en Roumanie 1972* (Irina Fortunescu, Irina Marin-Cajal).
X (1973), n° 2, p. 249--254
- 220 VLASIU, IOANA, CARMEN GABRIELA DUMITRESCU, GHEORGHE VIDA: *Répertoire sélectif des expositions de Bucarest (1975-1976)*.
XIV (1977), p. 131--133
- 221 PAVEL, AMELIA: *Sur deux expositions « 1900 »*.
X (1973), n° 2, p. 241--247
- 222 JULLIAN, RENÉ: *À travers les expositions parisiennes (1975-1976)*.
XIV (1977), p. 125--130
- 223 JULLIAN, RENÉ: *À travers les expositions parisiennes (1977)*.
XV (1978), p. 138--142
- 224 MILLER, SANDA: *Leonardo da Vinci. Anatomical drawings from the Royal Collection in Windsor at the Royal Academy of Arts*.
XV (1978), p. 131--137
- 225 *Georges Oprescu*.
VI (1969), p. 5--6

INDEX DE NOMS D'AUTEURS

- Agémian, Sylvia 95
Aldea, Gheorghe 22, 23, 43(r), 53(r)
Arbore, Grigore 100
Avram, Alexandru 65, 66
- Baboukhian, Noubar 34
Balasz, Edith 144
Bogdan, Radu 130, 181
Breazu, Marcel 184
Brezianu, Barbu 137, 139, 142, 147, 148, 170(r), 178 (r)
Brunwand, Jan Harold 37
- Cajal Marin, Irina 26, 219
Capesius, Roswith 10, 11, 12, 19, 24, 45(r), 48(r), 49(r), 50(r), 114 (r)
Chihaiia, Pavel, 61, 62, 87, 109 (r), 116(r), 117(r), 118 (r), 121(r), 122(r)
Cincheza-Buculei, Ecaterina 81
Constantin, Maria 216
Costa-Foru, Anca 202
Crăciunescu, Virginia 54, 55
- Drăguț, Vasile 56, 79, 80, 82
Dumitrescu, Carmen Gabriela 220
Dumitrescu, Carmen Laura 72, 73, 105 (r), 111(r)
Dumitrescu, Florentina 74, 75, 85, 98
Dunăre, Nicolae 27
- Enăchescu, Maria Elena 6, 7, 8, 9
Enescu Theodor 126, 175 (r), 179 (r)
- Fatullaev, S.S. 156
Florescu, Florea Bobu 10, 18, 19, 91, 115 (r)
Fortunescu, Irina 167 (r), 170(r), 177(r), 219
Frunzetti, Ion 146, 180, 183, 208
- Gailey, Alan 36
Georgescu-Gorjan, Ștefan 141
Gheorghiu, Adrian 5, 189
Giurescu, Constantin C. 166 (r)
Gramatopol, Mihai 54, 55, 92, 93, 108(r)
Greceanu, Eugenia 70
Gündisch, Gustav 69
Guy Marica, Viorica 83
- Hautecoeur, Louis 190
Hăulică, Dan 143
Heitel, Radu 67, 68
Hoffman, Herbert 25
Horșia, Olga 2
- Ionescu, Grigore 205
Ionescu, Radu 97, 128, 134, 138, 158, 196, 203
- Johnstone, Pauline 90
Joja, Constantin 124, 154
Jullian René 222, 223
- Kolehmainen, Alfred 14
Kostallari, Androkli 31
- Lassaigne, Jacques 125
- Maltese, Corrado 185
Marinescu, Marina 15, 17
Mateescu, Elena 204
Maxy, Il. M. 133
Micu, Marcu 149
Miller, Sanda, 102, 224
Mironescu, N. Al. 47(r), 195
Mironescu, Șerban 197
Mozes, Tereza 20
Musicescu, Maria-Ana 89
- Nastase, Dumitru 71
Nedelcu, George P. 136
Nicolescu, Corina 86
Niculescu, Remus 159, 160, 164, 174
- Opreșcu, George 97, 126, 129, 171(r), 186, 199, 200, 206
Oțetea, Georgela 21, 150, 151, 152
- Paleologu, Alexandru 187
Patterson, Joby 155
Pavel, Amelia 123, 131, 145, 162, 181, 183, 191, 193, 198(r), 199, 221
Petrescu, Paul 3, 4, 13, 16, 25, 28, 30, 35, 39(r), 42(r), 44(r), 46 (r), 51(r), 52(r), 168 (r)
Pillat, Cornelia 63, 76
Pleșu, Andrei 188
Popescu, Mircea 181, 182, 183, 184, 207
Popović, Vukosava 161
Popović, Ioana (I. P.), voir aussi Vlasu, Ioana 173
Porebski, Mieczysław 192
Pučko, Vasili 99
- Rădulescu, Mihai 94
Rüegg, François 153
- Spear, Athena T. 140
Stahl, Paul-Henri 1
Stoichiță, Victor 101, 163, 176(r)
Streitfeld, Th. 69
Sumbadze, Longhinoz 32, 33
Stephănescu, Mihail G. 104
- Tappe, E. D. 157
Tătaru, Marius 132
Theodorescu, Răzvan 58, 59, 60, 113(r), 120(r), 194
- Țoca, Mircea 84
- Ulea, Sorin 78
Ursu, Iloria 38
- Vărzaru, Simona 103
Vălășianu, Virgil 64, 96
Vida, Gheorghe 106(r), 119(r), 172(r), 220
Vlasu, Ioana 40 (r), 135, 165(r), 220
Voinescu, Teodora 57, 77, 88, 107(r), 110(r), 112(r)

INDEX DE NOMS D'ARTISTES, ARTISANS, ÉCRIVAINS, CRITIQUES, COLLECTIONNEURS

Aleksić, Nikola I. 161
 Andreescu, Ioan 166 (r)
 Arnold, M. W. 179 (r)

Baba, Corneliu 208
 Bellio, Georges de 160, 174 (r)
 Berbec, Mihai Gheorghe 23
 Bourdelle, Antoine 164
 Brauner, Victor 133
 Brâncuși, Constantin, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 169(r), 171(r),
 177(r), 178(r)

Calder, Alexander 172(r)
 Cantacuzino, G. M. 109(r)
 Caragea, Boris 207
 Carpaccio, Vittore 103
 Conta, Onisim, 23

Daumier, Honoré 159
 Dărăscu, Nicolae 128
 Delacroix, Eugène 158
 Dürer, Albrecht 83

Eminescu, Mihai 131

Focillon, Henri 196

Ghika-Budești, Nicolae 205
 Grigorescu, Nicolae 175(r)

Jalea Ion 206
 Jamot, Paul 203
 Jiquidi, Aurel 127

Kandinski, Vassili 163
 Kotronas, Stamatelos 78

Luchian, Ștefan 125, 126
 Lukács, Georg 198(r)

Mansueti, Giovanni 102
 Matisse, Henri 162, 167(r)
 Mattis-Teutsch 165(r), 177
 Micu, Efrem 84
 Mirea, G. D. 170 (r)
 Mondrian, Piet 163

Oprescu, George 97, 126, 129, 171(r), 186, 199, 200,
 201, 202, 203, 204, 206, 225
 Ovidiu, Publius Naso 197(r)

Pallady, Theodor 129, 167(r)
 Pârvan, Vasile 194

Radu, Zugrav 77
 Réau, Louis 203

Severeanu, Maria et dr. George 54, 55
 Simu, Anastase 164

Țuculescu, Ion 13

Varbanesco, Démètre 134
 Vinci, Leonardo da 224

Wilkie, Sir David 157

Yūsuf Al-Halabi 95

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiés sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei 71104 Bucarest, Roumanie

